eleg. G L. Bendavid
1n

Versuch
einer
Geschmackslehre.

Mit doppeltem Register.

Von
Lazarus Bendavid.

— — coenae fercula nostrae,
malim convivis, quam placuisse cocis.
MARTIAL.

Berlin,
bey Belitz und Braun.
1799.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Vorrede.

Die Geschmackslehre, ganz etwas anders als eine Kritik des Geschmacks, oder eine Kritik der Urtheilskraft, soll einen Theil von der angewandten Psychologie ausmachen, und daher von ihr einige Sätze entlehnen, um die verschiedenen Urtheile unter eine Einheit zu bringen, die der Geschmack über gewisse Gegenstände fällt. Sie hat demnach zwey Abtheilungen. In der ersten kommen die Geschmacksurtheile über-

haupt vor, ohne sie auf irgend einen Gegenstand anzuwenden; in der zweyten, die Gegenstände, auf die der Geschmack jene als möglich aufgestellten Urtheile anwenden kann, nebst den Regeln, die aus dem Daseyn der Gegenstände hervorgehen. Die zweyte Abtheilung bedarf keiner besondern Behutsamkeit. Ist einmahl ein nicht willkührlicher Eintheilungsgrund gefunden; so müssen sich auch die Gegenstände finden lassen, die unter denselben zu befassen sind. Allein beym ersten, als dem eigentlich theoretischen Theil, läuft man Gefahr, zu Gunsten seiner Hypothese, unter die aus der Erfahrungsseelenlehre entlehnten Sätze, mehr zu subsumiren, als eigentlich geschehen dürfte. Die Möglichkeit der verschiedenen Geschmacksurtheile läßt sich aus so man-

chen Sätzen der Psychologie ableiten, und ist seit Baumgartens Zeiten auf so mancherley Art wirklich abgeleitet worden, daß wir jetzt verschiedene Handbücher der Aesthetik besitzen, die alle recht gut neben einander bestehen können, weil jedes von ihnen einen andern Standort wählt, um auf die Resultate hinzusehen. Man kann so eigentlich nicht sagen, daß dieß einseitig verfahren heisse; denn es ist doch nothwendig, jede dieser Ansichten einzeln zu kennen, ehe man es wagen darf, sich auf eine Anhöhe zu stellen, um das vielseitige Ding Geschmack ganz zu übersehen.

Der Verf. des gegenwärtigen Versuchs ist von dem stolzen Wahne weit entfernt, den Vereinigungspunct getroffen zu haben; und das höchste Ziel, das er zu erringen wünscht, wäre, wenn

das Werk den Leser überzeugen sollte, daß dessen Verf. das Beste in diesem Fache, was so zwischen Aristoteles und dem neuesten Stücke der Propyläen liegt — das Handlexicon seligen Andenkens etwa ausgenommen — gesehen, und dahin benutzt habe, um diesen allgemeinen Gesichtspunct aufzusuchen. Es wäre vielleicht Schuldigkeit gewesen, die Nahmen derer zu nennen, von denen er geborgt hat, und gern hätte er es gethan; auch hielt ihn Furcht, daß jeder seine ihm geborgten Federn zurückfordern werde, nicht von diesem Schritte ab. Ganz nackt wäre er denn nun doch wohl auch nicht stehen geblieben. Aber eine solche Anführung war ganz unmöglich, da es dem Verf. doch eigentlich bloß darum zu thun war, allen bisherigen Theorien über den Geschmack

beyzupflichten, um aus ihrer Aehnlichkeit das Allgemeine zu abstrahiren, und man daher in dem Werke jede derselben zwar erkennen, aber keine mit ihrer ganzen Individualität finden wird.

Zugleich ergiebt sich aber, daß, weil eine Geschmacklehre keine Kritik der Urtheilskraft ist, hier von objectiven Regeln der Schönheit gesprochen werden kann; und weil sie keine Kritik des Geschmacks ist, von keiner wirklichen Beurtheilung eines wirklichen Kunstwerkes gesprochen werden darf. Ist einmahl festgesetzt, was unser Gefühl schön, erhaben, u. s. w. nennt, so müssen die Objecte gezeigt werden, bey denen dieß unser Gefühl sich äußert. Der Lehrer, der sich des Buches als Leitfadens bey Vorlesungen eben so bedienen will, als es dessen

Verf. gethan, kann nun, nach den aufgestellten Regeln, eine Kritik des Geschmackes damit verbinden, und durch wirkliche Kunstwerke entweder diese Geschmackslehre oder die Kunstwerke kritisiren: innerhalb dem Gebiethe dieses Versuches selbst liegt dieses Geschäft — wie sich zur Hälfte von selbst versteht — nicht.

Berlin,
im März 1799.

Erstes Register

Angenehm, schön, gut und wahr . S. 1
Erklärung einiger Kunstausdrücke . . 11
Geschmack . . . 14
Regeln für das objective Schöne nach dem Gesetze des Verstandes . 21
Regeln nach dem Gesetze der Einbildungskraft . . 31
Formale Aehnlichkeit . 38
Steifheit . . 45
Uebergang zum Erhabenen . 57
Kurze Wiederholung des Vorigen . 64
Groß, erhaben, schrecklich . 65
Ehrfurcht, Bewunderung, Verwunderung und Entsetzen . . 76
Das mathem. und dynamisch Erhabene . 88
Gewohnheit, Neuheit, Trägheit . . 93
Wiederholung . . 103
Edel, naiv und lächerlich . 106

Contrast und Gegenstück . S. 124
Reitz und Rührung . . 137
Kunst . . . 156
Normalidee und ästhetisches Ideal . 178
Miniatur, Colossal, Carricatur . 203
Anstand, Verschönerung, Geist, Begeisterung, Genie, und ästhetische Idee . 214
Manier, Copist, Manieriren, Laune, Haltung, Zierath und Schmuck . 233
Eintheilung der schönen Künste überhaupt 245
Unterabtheilung der Künste des Raumes . 250
Irrthum und Täuschung . 259
Einfluß der Täuschung auf das Wohlgefallen 263
Ueber die Grenzen der Bau- und Bildhauerkunst . . 272
Von den Grenzen der Mahlerkunst und des Arabesken . . 294
Unterabtheilung der schönen Künste der Zeit 307
Tropen, Motiviren, Vers und Reim . 314
Unterschied des Dichters und des räumlichen Künstlers . . 324
Unterabtheilung der Dichtkunst . 340
Von der Fabel . . 346
Aesopische Fabel . . 352
Satyre, Parodie und Travestirung . 361
Lehrgedicht und Epigramm . 368
Lyrische Dichtungsarten . 378

Epopöe und Tragödie . S. 389
Roman und Lustspiel . . 405
Mährchen, Oper, Idylle und Operette . 413
Von der Tonkunst . . 422
Von der Farbengebung . 437
Unterabtleilung der Künste des Raumes und der Zeit zugleich . . 445
Schauspielkunst . . 447
Gartenkunst und Tanzkunst . 456
Beleuchtungskunst . . 470

Zweytes Register.

A.

Accorde 543. Action 561. Aehnlich 66. Aehnlichkeit, formale 69, innere und äussere 421. Allegorie 447, 461. Allegorische Personen 463. Anfang 454. Anstand 283. Arabesk 345. Attribute 464. Auffassen 88. Auflösung 498. Aufschluß 482. Ausmessung 335.

B.

Ballet 572, heroisches und pastorales 576. Barock 281. Baukunst 343. Begeisterung 291. Behandlung, dichterische 437. Beleuchtung, optische 577. Beleuchtungskunst 557. Bewunderung 119. Bild 101. Bildekunst 341. Bildhauerkunst 343.

C.

Carricatur 277. fürchterliche und lächerliche 281. Characterstücke 517. Colorit 549. Consonanzen 544. 548. Contrast 178. Conversationston 569. Copist 314. Cyklus 395.

D.

Declamation 558. Dichtkunst 411. Dissonanzen 542, 548. Drama 499. Draperie 387.

E.

Edel 156. Ehrfurcht 115. Eifer 205. Einbildungskraft 38, producirende und reproducirende 226, ungezügelte 303. Einheit, äussere und innere 453, der Handlung, 394, der Zeit und des Orts 507. Einschnitt 535. Ekelhaft 439. Elegie 448. Empfindung, angenehme und unangenehme 4. Ende 454. Entfernung, natürliche 271. Enthusiasm 205. Entsetzen 126. Epigramm 447, satyrisches und beschreibendes 483. Episode 509. Epopöe 449, ernste und komische 513. Erhaben 107, dynamisch 136, mathematisch 135, schlechterdings 109, schrecklich 111. Erwartung 483. Eurythmie 366.

F.

Fabel 451, äsopische 447, einfache und zusammengesetzte 460. Farbenclavier 553. Farbengebung 471, 549. Feuerwerkerkunst 577. Form, historische und dramatische 445. Freyheit 227. Furcht 127. Fuß 423.

G.

Garten, Englischer 567, Französischer 566. Gartenkunst 557. Gedicht 442, 444, 446. Gefühl, angenehm, und unangenehm. 4. Gegenstand, erhabener 99, in der Zeit 409. Gegenstück 179. Geist 293. Genie 292. Gewohnheit 140. Grade 269. Groß 106. Größenschätzung, ästhetische 125. Geschmack 8, 34; gebildeter und ungebildeter 279. Geschmacksurtheile, reine 181.

H.

Haltung 321. Handwerk 224. Harmonie 543. 548. Häßliche Gegenstände 10. Held 498. Heroide und Hymne 448.

J.

Idee, ästhetische 302. Ideal, allgemeines 266, ästhetisches 263. Interesse 18. 197, ästhetisches 200. Idylle 449. Intriguenstück 520. Irrthum 347.

K.

Kalligraphie 341. Katastrophe 498. Klugheitsurtheile 30. Knoten 498. Kolossal 270. Kopfguter 288. Kunst 219, freye 224, schöne 236, des Raumes, der Zeit, und d. R. u. d. Z. zugleich 332. Künstler 219. Kunstwerk 219.

L.

Lächerlich 164. Langeweile 84. Laune 317, komische und tragische 318. Leben 386. Lehrgedicht 447, 475. Licht 549. Lied 448. Lohnkünste 224. Lustspiel 449.

M.

Mahlerey, materielle, 538, in d. Musik 544. Mahlerkunst 344. Mährchen 449. Manier 311. Manieriren 316. Maschine 504. Messen 549. Melodie 537. Melodram 505. Metrum 421. Miniatur 270. Mitleiden 202. Mitte 454. Mittelfarben 548. Modell 223. Monotonie 560. Motiviren 420. Muster 223.

N.

Nachbild 221. Naiv 159. Neuheit 140. Niedrig 162. Normalidee 246, besondere und eigentliche 253.

O.

Ode 448, pathetische 492. Oper und Operette 449.

P.

Parodie 472. Pasquil 471. Pathos 490. Permanent 377. Personification 438. Perspective, linear und Luft 337. Pigment 550. Plastik 341. Prosodie 423.

R.

Reim 426. Reitz 186. 297. Rhythmus 535. Roman 449. Rührung 205.

S.

Sache 221. Satyre 447. 467, ernste und muntere 469. Schatten 549. Schauspielkunst 557. Schmuck 323. Schönheit, angehängte 191, freye

361, 421, fixirte 421, reine 184, reitzende 185. Schöne Gegenstände 10, 27. Schönschreibekunst 345. Schrecken 125. Schrecklich=erhaben 124. Schwulst 490. Selbstgespräch 505. Sinnenurtheil 29. Situation= und Sittenstücke 517. Spiel, der Einbildungskraft 55, freyes 56. Spitze, 485, Spott 469. Steife 82. Stufen 269. Styl 311, großer und kleiner 322. Sylbenmessen 422.. Symmetrie 366. System 475.

T.

Tact 536. Talent 239. Tanzkunst 557. Täuschung 347. Ton 551. Tonkunst 411. Totaleindruck 39. Trägheit der Einbildungskraft 143. Transitorisch 377. Trauerspiel 449, bürgerliches 514. Travestirung 474. Tropen 416.

U.

Ueberladung und Uebertreibung 277. Verächtlich 162. Vers 422. Versart 423. Verschönerung der Natur 284. Verstand 35. Verwickelung 498. Verwunderung 123. Ungeheuer 305. Unordnung, lyrische 494. Vorbild 221. Urtheil, pragmatisches 30, vernünftiges 31.

W.

Wahrheit 20, ästhetische 230. Wellenlinie 85, Werk der schönen Kunst 238, geistreiches 296. Wesen, der Schönheit 85, übersinnliche 522. Wirkung durch den Contrast 178. Wohlgefallen, for=

males 26, interessirtes 24, materielles 23. zweckmäßiges 25.

Z.

Zeichen, natürliche, willkührliche und gemischte 217. Zeichenkunst 341. 344. Zerrbild 277. Zierath 323. Zusammenfassen 88. Zutrauen 157. Zweckmäßigkeit 231.

Versuch
einer
Geschmackslehre.

Erste Abtheilung.

I.

(Angenehm, schön, gut und wahr.)

1. Unter den verschiedenen Eindrücken, die wir von den Gegenständen erhalten, giebt es unstreitig viele, deren Fortdauer und Wiederholung wir gern sehen, indeß wir von andern die schleunige Entfernung und niemalige Zurückkehr wünschen. Jedermann wird wohl

diese Erfahrung bey sich angestellt haben, und sich mit leichter Mühe eines oder des andern Beyspiels aus dieser Erfahrung erinnern.

2. Ist man nun aufmerksam gewesen auf diese Verschiedenheit in der Aufnahme der Eindrücke, so wird man auch wohl bemerkt haben, daß für einerley Art Eindrücke und für ein und das nähmliche Sinnenwerkzeug, bloß die Stärke oder Schwäche des Eindrucks uns manchmal bestimmt, den einen Eindruck dem andern vorzuziehen: der nähmliche Eindruck, der uns, bis auf einen gewissen Grad getrieben, sehr gefällt, kann uns in einem höhern oder schwächern Grade ungemein mißfallen.

3. Durch den Eindruck, den ein Gegenstand auf unsre Sinnenwerkzeuge macht, werden wir uns bewußt, daß ein Gegenstand auf uns wirkt, und daß wir uns dieser Einwirkung bewußt sind: wir empfinden den Gegenstand, und fühlen dessen Einwirkung.

4. Eindrücke nun, bey denen es bloß auf den Grad der Stärke oder Schwäche ankommt, ob wir sie gern oder ungern empfinden (3), ob wir ihre Einwirkung gern oder ungern fühlen, heißen angenehme oder unange=

nehme Empfindungen, und in Bezug auf ihre Einwirkung, auf das Bewußtseyn, das dadurch in uns entsteht, angenehme oder unangenehme Gefühle: angenehme, wenn wir sie suchen; unangenehme, wenn wir sie fliehen.

5. Die allgemeine Regel für diese Art Empfindungen (4) scheint in den Worten zu liegen: jede angenehme Empfindung ist dem Organ angemessen, auf das der Eindruck geschieht. In der That haben wir keine andere Regel zur Beurtheilung des Angenehmen oder Unangenehmen, als die eben gedachte: wenn das Organ stark genug ist, d. h. weder zu stark noch zu schwach von dem Eindrucke erschüttert wird, nennen wir ihn angenehm.

6. Bey der Beurtheilung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen (4) verhält sich daher die Denkkraft des Menschen ganz unthätig: sobald irgend ein Gegenstand auf eins unserer Sinnenwerkzeuge einen Eindruck macht, sind wir, ohne viel darüber klügeln zu können, gleichsam gezwungen, ihn als angenehm oder unangenehm zu fühlen, und es kommt bloß darauf an, ob der Eindruck

dem Organ gemäß ist, oder nicht. Die Seele des Menschen verhält sich hierbey leidend.

7. Eben darum aber kann auch kein Mensch hierin von sich auf andere schließen, und mit Gewißheit voraussagen, was dem andern angenehm oder unangenehm seyn werde. Der Grad von Beleuchtung, von Süßigkeit u. d. gl. der mir wohl thut, weil er der Stärke meines Organs entspricht, wird anderer Menschen Organe blenden, oder ihnen widerlich schmecken.

8. Versteht man daher unter dem Worte Geschmack die Fähigkeit zur Beurtheilung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, so hat man allerdings sehr recht, wenn man behauptet, daß sich über den Geschmack nicht streiten lasse. In der That läßt sich gar über nichts in der Welt streiten, wenn man nicht Gründe hervorzubringen hofft, die den Gegner zur Annahme meiner Meinung gewiß bestimmen können; aber welche andere Gründe könnten wir wohl für die Behauptung anführen, daß Zucker ein angenehmes Gefühl errege, als solche, die von unserm eignen Gefühle hergenommen sind. Er verursachte uns

ein angenehmes Gefühl, das läugnet der Gegner nicht; war dieß aber bey ihm nicht der Fall, so erregte der Zucker auch in ihm ein unangenehmes Gefühl, und seine Behauptung hat für ihn eben den Werth, als die unsrige für uns.

9. Es giebt aber noch eine Art von Eindrücken, an denen Wohlgefallen oder Mißfallen zu empfinden, nicht von der Stärke des Eindruckes und seiner Gemäßheit zum Organe, sondren von der Art und Weise abhängt, wie die Eindrücke nach und neben einander folgen. Eine Menge Lichter, eine Menge Töne, kann, den Eindruck abgerechnet, den jedes Licht, jeder Ton auf uns macht, dennoch uns, in ganz anderer Hinsicht, gefallen oder mißfallen, und zwar bloß, je nachdem die einzelnen Lichter oder Töne so oder anders neben und nach einander gesetzt sind.

10. Gegenstände nun, die uns nicht wegen des Eindrucks der einzelnen Theile derselben, sondern wegen der Art und Weise gefallen, wie die Theile neben und nach einander gestellt sind, nennt man schöne Gegenstände, so wie hinwiederum häßliche Gegen-

stände solche sind, die uns wegen der Art und Weise mißfallen, wie ihre Theile nach und neben einander stehen.

11. Vergleichen wir den Begriff des Angenehmen (4) mit dem des Schönen (10), so ergiebt sich mancher sehr wichtige Unterschied aus dieser Vergleichung, auf den man um so mehr aufmerksam seyn muß, je öfter das Angenehme mit dem Schönen verwechselt, und eins an die Stelle des andern gesetzt wird.

12. Die Beurtheilung nähmlich, ob etwas angenehm oder unangenehm sey, hängt erstlich, wie schon gesagt, bloß von der Stärke meiner Sinne, und von der Gemäßheit des Eindrucks mit meinen Sinnen ab. Sobald meine Nerven von einem Eindrucke weder zu stark noch zu schwach gereizt werden, finde ich, ich mag denken was ich will, den Eindruck angenehm. Beym Schönen hingegen kommt es gar nicht auf die einzelnen Eindrücke an: diese können sehr angenehm, und das Ganze, durch eine mißfällige Zusammenstellung der Theile, doch äußerst häßlich seyn. Hierbey muß sich schon der Verstand thätig beweisen: er muß gleichsam eine Art Gewalt über die Sinne ausü-

ben, und sich von ihrer Beurtheilung der einzelnen Eindrücke befreyen können. Ohne sich von dem Eindrucke bestechen zu lassen, den die einzelnen Theile auf das Organ gemacht haben, beurtheilt er den Eindruck des Ganzen bloß durch die Zusammenstellung der Theile.

13. Daß hierzu der Verstand sich wirklich thätig beweisen müsse, sieht wohl jeder ein. Für ein Wesen ohne Verstand würde die schönste Illumination nichts weiter als ein Licht neben dem andern seyn, von denen jedes einen Eindruck auf seine Augen macht: jeder dieser Eindrücke stände allein und einzeln im Gemüthe, ohne Bezug auf die andern Eindrücke, ohne Verbindung zu einem Ganzen. Nur für den mit Verstand begabten Menschen, nur für ihn, dessen Verstand die Eindrücke verbindet, die seine Sinne aufnehmen, nur für ihn ist der Begriff Schönheit von Bedeutung. Sein Verstand verbindet die einzelnen, auf seine Sinne gemachten Eindrücke zu einem Ganzen, und dann erst beurtheilt er, ob die Art und Weise, wie die Theile in dem Ganzen neben und nach einander folgen, ihm gefällt oder nicht, ob das Ganze schön oder häßlich ist.

14. Daraus ergiebt sich aber noch ein Unterschied zwischen dem Angenehmen und dem Schönen. Einzelne Eindrücke können zwar angenehm, aber nicht schön seyn. Zur Schönheit werden alle Mahl verschiedene Eindrücke erfordert, und nur aus der Beurtheilung ihrer gefälligen Zusammenstellung entspringt die Schönheit des Ganzen. Mit andern Worten drückt man diesen Satz auch so aus: das Angenehme wird nach dem Eindrucke der einzelnen Theile, das Schöne hingegen nach der Vorstellung von der Zusammenstellung mannichfaltiger Theile, die als Ganzes gedacht werden, von uns beurtheilt.

15. Wir haben also schon ein kleines, freylich sehr unbedeutendes Merkmahl des Schönen gefunden, und zwar, daß in demselben mannichfaltige Theile enthalten seyn müssen, die der Mensch, als zu einem Ganzen gehörig, zusammendenkt und beurtheilt.

16. So wie sich aber das Angenehme vom Schönen dadurch unterscheidet, daß das Wohlgefallen an jenem aus der Gemäßheit des einzelnen Eindruckes mit dem Organ (6), an diesem hingegen aus dem Urtheil entspringt,

das wir über die Zusammenstellung der einzelnen Eindrücke auf und neben einander fällen; eben so unterscheiden sich beyde von einer dritten Art Gegenstände des Wohlgefallens, von den guten nähmlich.

17. Hier wird das Wort gut in der ganz gewöhnlichen Bedeutung genommen, wo es so viel als nützlich heißt. Da sieht denn wohl jeder ein, daß es sehr nützliche Dinge geben kann, und wirklich giebt, die weder angenehm noch schön sind, und an denen wir doch, bloß ihrer Nützlichkeit wegen, Wohlgefallen finden. Der Kranke, dem der Arzt einen Trank verordnet, mag diesen für noch so unangenehm, für noch so häßlich halten, er wird ihn, wenn er ihn als nützlich beurtheilt, doch mit Wohlgefallen nehmen.

18. Aus dem angeführten Beyspiele sieht man aber zugleich, worin sich das Wohlgefallen am Guten von dem am Angenehmen und Schönen unterscheidet. Bey dem Guten entspringt das Wohlgefallen weder, wie beym Angenehmen, aus dem unserm Organe gemäßen Eindrucke, noch, wie beym Schönen, aus dem Urtheil über die Zusammenstellung der

einzelnen Eindrücke, sondern lediglich aus der Einsicht in den Vortheil, der uns daraus erwächst: wir wünschen das Daseyn des guten oder nützlichen Gegenstandes, wie man sagt, aus Interesse.

19. Endlich giebt es noch eine vierte Art Gegenstände, an denen der Mensch einen hohen Grad von Wohlgefallen findet, das aber auch nicht mit den vorhin aufgezählten Arten aus einer Quelle fließt — das Wohlgefallen am Wahren.

20. Auch Wahrheit wird hier in der ganz gewöhnlichen Bedeutung, als Uebereinstimmung des Zeichens mit der bezeichneten Sache genommen; und in diesem Sinne wird wohl niemand in Abrede seyn, daß ihm die Einsicht in die Wahrheit einer Sache wohlgefalle, und dieß Wohlgefallen weder auf die Rechnung des angenehmen Eindrucks der Theile, noch auf die der Schönheit des Ganzen, noch endlich auf die des Nutzens zu schreiben sey. Es ist bloß eine Eigenthümlichkeit unseres Verstandes, Wohlgefallen zu finden, sobald er bemerkt, daß man sich den Zweck, einen Gegenstand zu bezeichnen, vorgesetzt, und

solche Zeichen gewählt habe, die diesem Zwecke entsprechen, und hierbey nimmt er nur auf den erreichten Zweck, und auf weiter keinen Umstand Rücksicht.

II.

(Erklärung einiger Kunstausdrücke.)

21. Wir haben demnach vier Arten von Wohlgefallen, die wesentlich von einander verschieden sind:

1. Das Wohlgefallen am Angenehmen. Es enspringt aus der Gemäßheit des Eindrucks mit dem Organe, auf das der Eindruck geschieht (6).

2. Das Wohlgefallen am Guten oder Nützlichen. Es rührt von der Einsicht in die Folgen her, die aus dem wohlgefälligen Gegenstande für unser Wohl und Weh fließen, und für deren Daseyn wir uns interessiren (17).

3. Das Wohlgefallen am Wahren, welches von der Erkenntniß des Zweckes und der Einsicht abhängt, daß das Zeichen mit der bezeichneten Sache übereinstimmt, oder, mit andern Worten, daß die gehörigen Zei-

chen, als Mittel, gewählt worden sind, um die zu bezeichnende Sache, als Zweck, darzustellen (19).

4. Endlich das Wohlgefallen am Schönen, welches sich bloß auf die verschiedentlichen Anordnungen der Theile eines Ganzen neben und nach einander bezieht, und von denen wir manche gerne haben, andere wieder nicht (10).

22. Um die vier erwähnten Arten von Wohlgefallen bezeichnen, und sich kürzer ausdrücken zu können, haben die Sachverständigen einige Wörter erdacht, die wir hier beybringen müssen.

23. Das Wohlgefallen am Angenehmen nennen sie ein Wohlgefallen am Objecte, oder auch ein materielles Wohlgefallen. In der That ist es alle Mahl die Materie des Gegenstandes, die auf meine Sinne wirkt, und in meinen Nerven eine solche Veränderung hervorbringt, die ich angenehm oder unangenehm nenne.

24. Das Wohlgefallen am Guten hingegen wird von ihnen als ein Wohlgefallen mit Interesse oder interessirtes Wohl-

gefallen betrachtet, und auch so genannt. Denn wirklich könnte uns die Sache, die wir gut nennen, nicht gefallen, wenn wir uns nicht für das Daseyn der Folgen interessirten, zu der dieses oder jenes gut seyn soll.

25. Ferner heißt bey ihnen das Wohlgefallen am Wahren ein Wohlgefallen mit einem Zwecke oder zweckmäßiges Wohlgefallen, weil dieses Wohlgefallen in der That bloß aus der Einsicht in die richtige Wahl der Mittel zur Hervorbringung eines Zweckes entspringt.

26. Endlich ist das Wohlgefallen am Schönen ein Wohlgefallen an der Form, oder ein formales Wohlgefallen. Denn wie die Theile eines Ganzen neben und nach einander gestellt sind, macht bloß ihre Form aus, und wenn von einem Stücke Wachs z. B. nicht das mindeste hinweg noch hinzu gekommen ist, kann es uns doch ein Mahl besser als das andere Mahl gefallen, je nachdem es so oder anders geformt worden.

27. Nehmen wir das bisher Gesagte zusammen, so können wir eine schon etwas bestimmtere Erklärung von dem Schönen geben.

Wenn uns nähmlich die Zusammenstellung mannichfaltiger Theile, nicht wegen des materiellen Eindruckes der einzelnen Theile, nicht wegen der Folgen, die für unser Wohl und Weh daraus entspringen, auch nicht wegen der Erreichung eines vorgesetzten Zweckes, sondern bloß ohne alle weitere Rücksicht, wegen dieser Zusammenstellung der Theile zu einem Ganzen, gefällt, so ist das Ganze, das aus ihnen zusammengesetzt worden, ein schöner Gegenstand.

III.

(Geschmack.)

28. Fragt man, welche Seelenfähigkeit zur Erkenntniß des Schönen erfordert werde, oder, mit andern Worten, nach welchem Maaßstabe die Seele das Schöne beurtheilt, und es vom Häßlichen unterscheidet, so sieht man sogleich ein, daß hierzu eine ganz eigne Fähigkeit im Menschen liegen, und diese Beurtheilung vor einem ganz andern Richterstuhle geschehen müsse, als die sind, vor die das Angenehme, das Gute und das Wahre gezogen werden.

29. Die Gegenstände des materiellen Wohlgefallens (23) werden bloß nach der Kraft der Sinnenwerkzeuge beurtheilt: sobald ein Object auf irgend einen Sinn einen ihm gemäßen Eindruck macht, urtheilt die Seele über diesen Eindruck als über einen angenehmen Eindruck. Man nennt daher auch dieses Urtheil unseres Gemüths ein Sinnenurtheil, wiewohl dieß sehr uneigentlich gesagt ist, da nicht von den Sinnen, sondern der Seele auf Veranlassung der Sinne geurtheilt wird.

30. Ueber die Gegenstände des interessirten Wohlgefallens (24) fällt das Gemüth, auf Veranlassung des Begehrungsvermögens, das Urtheil. Denn sobald der Mensch einsieht, daß ihm die Folgen einer Sache nützlich seyn werden, interessirt er sich für diese Sache, begehrt sie, und sein Gemüth findet Wohlgefallen an ihr. Man könnte ein solches Urtheil ein pragmatisches oder Klugheits-Urtheil nennen.

31. Das Urtheil über das Wohlgefallen an der Erreichung des Zweckes (25) wird von der Seele auf Veranlassung der Vernunft abgefaßt. Denn sie ist es eigentlich, die den

Zusammenhang zwischen Mittel und Zweck verlangt, und erkennt dann der Verstand, daß die Mittel wirklich dem Zwecke entsprechen, so findet das Gemüth Wohlgefallen an dieser Befriedigung der Vernunft, findet Wohlgefallen an dem Gegenstande, der ihr diese Befriedigung verschafft. Dieses Urtheil mag daher ein vernünftiges Urtheil heißen.

32. Alle diese Gesichtspuncte fallen aber bey dem formalen Wohlgefallen (26) ganz weg: das Urtheil über die Gegenstände desselben wird weder auf Veranlassung der Sinne, noch des Begehrungsvermögens, noch endlich der Vernunft, gefällt; indem das, was wir schön nennen, vor keinem von gedachten Richterstühlen gerecht, weder den Sinnen, noch dem Begehrungsvermögen, noch der Vernunft gemäß, zu seyn braucht, und uns doch im hohen Grade gefallen kann.

33. Auf Veranlassung des ästhetischen Geschmackes allein, fällt das Gemüth das Urtheil über Dinge, die zum Gebiete des formalen Wohlgefallens gehören, und was dem Geschmacke gemäß ist, heißt schön, was ihm zuwider ist, häßlich.

34. Aber was versteht man unter dem Ausdrucke ästhetischer Geschmack? Denn das weiß wohl jeder, daß der Mann von Geschmack das Schöne vom Häßlichen unterscheiden kann, und daher der Geschmack die Fähigkeit das Schöne zu beurtheilen sey. Allein man sieht auch, daß dieß nicht die Beantwortung der ganzen Frage ausmache: man will nicht bloß wissen, was der Geschmack thut, sondern warum er es thue, und nach welchem Maaßstabe der Mann von Geschmack die Gegenstände messe, um das Schöne von dem Häßlichen zu unterscheiden; kurz, man will die Fähigkeit des Menschen kennen lernen, der ein Gegenstand Genüge leisten, der er gemäß seyn muß, wenn er vom Geschmacke als schön anerkannt werden soll.

35. Da ergiebt sich nun zuerst aus dem, was wir schon vom Schönen wissen, (13) daß man bey der Beurtheilung desselben im Stande seyn muß, sich ganz von der Wirkung der Eindrücke der einzelnen Theile loszumachen, um nur auf die Form des Ganzen sein Augenmerk zu richten; mit andern Worten: man muß die Fähigkeit besitzen, mannigfaltige Theile,

die einzeln zerstreut vor uns liegen, als ein Ganzes zusammenzufassen. Ohne diese Fähigkeit würde man nie beurtheilen können, ob das Ganze schön oder häßlich geformt sey, weil wir alsdann gar keine Vorstellung von einem Ganzen hätten. Nun heißt aber die Fähigkeit des Menschen, sich mannigfaltige Theile als Ganzes denken zu können, Verstand. Folglich muß der Mann von Geschmack Verstand besitzen, und der Gegenstand seinen Verstand befriedigen: er muß ein Ganzes ausmachen.

36. Doch mit Verstand allein würde man bey der Beurtheilung des Schönen nicht ausreichen: es kommt hiebei nicht allein darauf an, daß der Gegenstand ein Ganzes, sondern daß er ein schönes Ganzes mache; und diese Beurtheilung liegt ausser dem Gebiethe des Verstandes. Er ist schon befriedigt, wenn er ein Ganzes vor sich findet, ohne sich weiter darum zu bekümmern, ob es schön oder häßlich sey. Laßt uns daher das Erforderniß aufsuchen, unter dem der Verstand etwas als Ganzes überhaupt beurtheilen kann, vielleicht finden wir auch die Regel, nach welcher der Geschmack es als schön oder häßlich beurtheilt.

37. Setzen wir zu diesem Behufe, daß eine Menge Lichter in pyramidalischer Figur von beträchtlicher Höhe übereinander vor uns stehe. Das Licht an der Spitze macht nun einen Eindruck auf unser Auge, und wir bekommen, durch diesen Eindruck, eine Vorstellung von diesem Lichte. Auf eben diese Weise bekommen wir von dem Lichte am Fuße der Pyramide eine Vorstellung durch den Eindruck seiner Strahlen auf unser Auge. Beyde Vorstellungen kommen aber nicht zugleich in uns; oder vielmehr, in dem Augenblicke, wo die andere in uns kommt, ist die erste schon nicht mehr da. Denn um den Eindruck, und dadurch die Vorstellung von dem untersten Lichte zu erhalten, müssen wir unser Auge von dem obersten Lichte wegwenden, und uns dessen Eindrucke entziehen. Woher rührt es nun, daß der Verstand beyde Lichter, von denen doch jedes in einem ganz andern Zeitmoment auf die Sinnlichkeit wirkt, als zu einem Ganzen gehörig, beurtheilen kann?

38. Daher, weil wir eine Fähigkeit besitzen, die man Einbildungskraft nennt. Ihr Geschäft ist es, bey einem empfangenen Eindrucke solche gehabten Eindrücke in dem

Vorstellungsvermögen als gegenwärtig wieder hervorzubringen, die mit dem Gegenwärtigen Aehnlichkeit haben. Empfangen wir daher den Eindruck von dem untersten Lichte, so ruft die Einbildungskraft auch die ähnliche Vorstellung von dem obersten Lichte in uns als gegenwärtig zurück; beide Vorstellungen stehen nun vor dem Verstande als gegenwärtig, als in einem Momente empfangen da, und er denkt sie sich als Ganzes, als Einheit. So mit diesen zwey Lichtern, so mit jedem Lichte in der ganzen Pyramide, und so mit jedem Eindrucke von einem Ganzen, das aus Theilen besteht: die Einbildungskraft ruft alle einzelne Eindrücke als gegenwärtig zusammen, und dann erst denkt sie der Verstand als Ganzes.

39. Dieser Eindruck von dem Ganzen, den man auch den Totaleindruck nennt, wird also von der Einbildungskraft (38) bewirkt; und sie muß dem Manne von Geschmack vorzüglich beywohnen, wenn sein Verstand für ihn von einiger Brauchbarkeit seyn soll. Ohne die Bewirkung des Totaleindrucks durch die Einbildungskraft könnte der Verstand die einzelnen Theile gar nicht als zusammen verbunden, als Ganzes denken.

IV.

(Regeln für das objective Schöne nach dem Gesetze des Verstandes.)

40. Verstand (35) und Einbildungskraft (38) beweisen sich demnach vorzüglich thätig bey der Beurtheilung des Schönen; und daher können wir schon einiger Maaßen abnehmen, daß nur das schön sey, was diesen Fähigkeiten gemäß ist, was ihnen verstattet, ihr Geschäft auszuüben. Könnten wir nun bestimmen, unter welchen Bedingungen das wirklich angeht, bestimmen, was ihnen wirklich gemäß ist; so würden sich auch die Regeln angeben lassen, nach welchen der Geschmack verfährt, wenn er das Schöne vom Häßlichen unterscheidet.

41. Solche Regeln sind aber von unumgänglicher Nothwendigkeit. Bey den übrigen drey Arten des Wohlgefallens, dem Angenehmen, dem Guten und dem Wahren, sind allgemeine Regeln entweder unmöglich oder überflüssig. Denn weil bey dem Wohlgefallen am Angenehmen gar keine Seelenfähigkeit sich thätig beweiset, und die Seele sich ganz leidend verhält, (6) läßt sich auch keine Regel festsetzen, nach welcher man im Allgemeinen bestimmen

könnte, daß dieser oder jener Gegenstand einen angenehmen Eindruck auf mich machen muß. Sobald mein Organ einen Eindruck empfangen hat, fühle ich etwas dabey: Wohlgefallen, wenn er dem Organe gemäß gewesen, und Mißfallen, wenn das Gegentheil eintritt. Nachher, wenn der Eindruck schon geschehen ist, weiß ich also recht gut, ob mein Organ stark genug war, den Eindruck gehörig aufzunehmen. Denn ich schließe es aus dem Wohlgefallen, das ihn begleitet. Voraus aber, und mit Nothwendigkeit zu bestimmen, daß der Eindruck meinem Organ gemäß sey, und er daher von einem angenehmen Gefühle begleitet seyn werde, ist eine Sache, die keinem Menschen möglich fällt, da wir nicht den geringsten Maaßstab haben, nach welchem wir die Stärke des Organs mit der des Eindruckes vergleichen könnten. Lange Beobachtung unserer Selbst, lange Bekanntschaft mit den Gefühlen eines andern Menschen, giebt uns freylich nicht selten Mittel an die Hand, zu muthmaßen, ja selbst mit vieler Wahrscheinlichkeit zu erwarten, daß dieser oder jener Eindruck uns oder andern angenehm seyn werde. Aber

das alles erhebt sich zu keiner allgemeinen Regel, nach der nicht bloß gemuthmaßt, sondern mit Gewißheit behauptet werden kann, das wird dir gefallen, jenes dir mißfallen.

42. Eben so wenig läßt sich eine allgemeine Regel über das interessirte Wohlgefallen geben. Es wird durch die Folgen bestimmt, die der Gegenstand des Wohlgefallens für uns hat; aber da die Folgen einer Sache von sehr verschiedener Wirkung bey verschiedenen Menschen seyn können, da demnach der eine oft begehrt, was der andere verabscheuet; so läßt sich hier so wenig, wie beym Angenehmen, eine Regel festsetzen, nach welcher man voraus wissen könnte, was dieser oder jener Mensch als nützlich erkennen, und ob er daher Wohlgefallen an diesem oder jenen Gegenstande finden werde.

43. Mit der Beurtheilung des Wohlgefallens an einem erreichten Zwecke hat es eine ganz andere Bewandniß. Hier ist jede Regel überflüssig, indem in dem Urtheil selbst schon die Regel liegt. Es ist der menschlichen Natur gemäß, Wohlgefallen an der Erreichung eines Zweckes zu finden, und dieß macht die

Regel selbst aus. Denn ist uns ein Zweck, oder eine Sache gegeben, die bezeichnet werden soll, und sind die Mittel hinreichend, den Zweck zu erfüllen, die Sache zu bezeichnen, so finden wir hieran Wohlgefallen. Will man daher zum Ueberflusse eine Regel, so lautet sie nicht anders, als: wähle gehörige Zeichen, um eine Sache zu bezeichnen, gehörige Mittel, deinen Zweck zu erreichen: so wirst du Wohlgefallen daran finden.

44. Hingegen können die Regeln, nach denen der Geschmack das Schöne beurtheilt, weder unmöglich noch überflüssig zu geben seyn. Denn da das Urtheil über die Gegenstände in Ansehung ihrer Schönheit bey verschiedenen Menschen so ungemein von einander abweicht: so ist es, wenn man den Grund zu dieser Verschiedenheit kennen lernen will, gar nicht überflüssig die Regel zu wissen, nach welcher der Geschmack im Allgemeinen bey der Beurtheilung des Schönen verfährt. Kennt man einmal die Regel, so kennt man auch den Grund zur Ausnahme von derselben.

45. Daß aber solche Regeln aufzufinden nicht unmöglich seyn könne, erhellet schon dar-

aus, daß erstlich jedermann dem andern etwas vorzeigt, und es ihm als schön empfiehlt, bloß weil er es schön gefunden hat. Es verdrießt ihn sogar, wenn der andere seinem Urtheile nicht beystimmt, bis zu dem Grade, daß er ihm allen Geschmack abspricht. Gäbe es nun keine allgemeine Regel für das was schön ist, so wäre diese Aufforderung zur Beystimmung in unser Urtheil ohne allen Grund, wäre gerade so anmaßend, als wie wenn ich jemand darüber tadeln wollte, daß ihm der Kaviar nicht angenehm schmeckt. Zweytens aber sind, bey der Beurtheilung des Schönen, Verstand und Einbildungskraft thätig; jede Thätigkeit aber setzt eine Regel voraus, nach der die Thätigkeit geäussert wird, und da läßt sich wohl absehen, daß man, durch aufmerksames Suchen, die Regel finden könne.

46. In der That ist auch die Regel für alle Gegenstände des formalen Wohlgefallens, oder für das Schöne, in folgenden Worten enthalten: derjenige Gegenstand wird von uns als schön beurtheilt, dessen Form unserm Verstande und unserer Einbildungskraft die größte Gelegenheit darbietet, ihre respectiven Geschäfte auszuüben. (40)

47. Nun ist es das Hauptgeschäft des Verstandes, aus jedem vorgegebnen Mannigfaltigen ein Ganzes zu bilden. Darin besteht seine ganze Thätigkeit, dahin ist sein ganzes Streben gerichtet; und er wird daher auch nur dann befriedigt werden, nur dann den Gegenstand schön finden, wenn die Form desselben so beschaffen ist, daß ihm dieß sein Geschäft hier besser als anderswo gelingt.

48. Je größer daher die Anzahl der mannigfaltigen Theile einer Form, die der Verstand als ein Ganzes zu verbinden hat, und je kürzer die Zeit ist, in der er sie zu einem Ganzen verbinden kann; desto mehr Thatigkeit äussert der Verstand, und mit desto größerm Wohlgefallen muß er den Gegenstand betrachten, der ihm durch seine Form dazu Gelegenheit gegeben. In der That richtet sich unser Urtheil über die Schönheit einer Form, wenn alles übrige gleich bleibt, einzig und allein nach diesem Gesetze. Wenn zwey Gegenstände gleichviel Mannigfaltiges enthalten, und gleich geformt sind, aber der eine in einer kürzern Zeit zu einem Ganzen verbunden werden kann, als der andere, halten wir jenen auch

für schöner als diesen, bloß weil der Verstand sein Geschäft, aus mannigfaltigen Theilen ein Ganzes zu machen, dort eher als hier erfüllen kann. So kommt uns ein Miniaturgemählde immer schöner vor, als das nähmliche Stück in natürlicher Größe; so eine Landschaft, mit einem scharfen Fernglase gesehen, schöner vor, als mit bloßen Augen. Das nähmliche Mannigfaltige und die nähmliche Form biethet sich uns in beyden Fällen dar; aber das eine wird in kürzerer Zeit als das andere vom Verstande zu einem Ganzen verbunden, und daher findet der Geschmack mehr Wohlgefallen daran.

49. Wohl verstanden, die beyden Gegenstände, von denen der eine deßhalb besser als der andere gefällt, weil er in kürzerer Zeit zu einem Ganzen verbunden werden kann, müssen gleich viel Mannigfaltiges enthalten. Hätte aber einer derselben weniger, so würde er freylich dadurch in kürzerer Zeit als Ganzes vom Verstande verbunden, aber dennoch vom Geschmacke noch nicht gewiß für den schönern gehalten werden. Denn eben weil er weniger Mannigfaltiges enthält, kann es seyn, daß er dem Verstande nicht hinreichende Gelegen-

heit giebt, seine Thätigkeit zu äußern, und kann daher dem Geschmacke mißfallen. Ein Theil von einem Kopfe, eine Nase, wird gewiß nicht so viel Wohlgefallen erregen, als der ganze Kopf, weil, bey aller Schönheit der Nase, doch in ihr weniger Mannigfaltiges zu finden ist, als in dem ganzen Kopfe.

50. Schon aus dieser einzigen Regel für das Schöne, die nur auf den Antheil Bezug hat, den der Verstand an der Beurtheilung desselben nimmt — schon hieraus allein läßt es sich begreifen, woher die erstaunliche Verschiedenheit in dem Geschmacke der Menschen rührt, und der eine das größte Wohlgefallen an einer Form findet, die einen andern ganz gleichgültig läßt, und einem dritten vielleicht gar häßlich vorkommt. Das Geschäft des Verstandes nähmlich, ist zwar bey allen Menschen einerley: der Verstand eines jeden verbindet das Mannigfaltige zu einem Ganzen. Aber weil doch nur die wirkliche Vollziehung dieses Geschäftes das Vergnügen an der Form des Gegenstandes nach sich zieht, so kommt es sehr auf die Fähigkeit des Menschen an, dessen Verstande dieses Geschäft vorgelegt wird. Ist

stein Verstand durch natürliche Anlage, durch Bildung und Uebung stark genug, sich das gegebne Mannigfaltige als Ganzes in hinreichend kurzer Zeit zu denken, so findet er Wohlgefallen an dem Gegenstande; im entgegengesetzten Falle, wenn er dieß Geschäft nur mit Mühe, oder wohl gar mit aller Anstrengung nicht zu Stande bringt, muß er den Gegenstand mit Gleichgültigkeit, wo nicht als häßlich betrachten. Kinder, Landleute, und rohe Völker, deren Verstand in der Regel nicht die gehörige Stärke besitzt, werden höchstens die einzelnen Partieen eines Gebäudes schön finden, und sich dabey aufhalten: das ganze Gebäude als Ganzes zu beurtheilen, sind sie nicht im Stande. So viel Mannigfaltigkeit, als ihnen hier vorgelegt wird, kann ihr Verstand nicht als Ganzes fassen. Daher gefällt ihnen ein Gassenhauer besser, als eine Hendelsche Sonate, daher ein Blumenstraus ihnen besser, als ein Blumenbeet.

51. Von der andern Seite ergiebt sich auch daraus, warum die Sachverständigen schon längst einig sind, daß das Wohlgefallen an einem Gegenstande vermindert, ja wohl ganz

aufgehoben werde, wenn man ihn in seine einzelne Theile in Gedanken zu zerlegen, und sich einen deutlichen Begriff von dem Ganzen zu machen sucht. In der That richtet man, durch dieses Bestreben nach Deutlichkeit, seine Aufmerksamkeit bloß auf die Erkenntniß der einzelnen Theile, und arbeitet solcher Gestalt dem Geschäfte des Verstandes gerade entgegen: er will verbinden, und man wendet allen Scharfsinn an, zu trennen. Der schönste menschliche Kopf, in Gedanken so aufgelöst, daß man daran denkt, wie er aus Muskelfasern, Blutgefäßen, Hirn u. s. w. besteht, muß aufhören, schön zu seyn: er ist nun Mannigfaltiges, ohne Einheit.

52. Ein anders ist es freilich, das Ganze in seine Theile, ein anders, das Ganze in kleinere Ganze zerlegen. In dem einen Falle trennen wir, um zu trennen, um nie wieder zu verbinden; in dem andern aber bloß in der Absicht, das Ganze in kürzerer Zeit übersehen zu können. Dieß muß das Wohlgefallen erhöhen, und ist alle Mahl nothwendig, wenn das Ganze mehr Mannigfaltiges enthält, als unser Verstand auf einmal fassen kann. Wenn

uns ein ganzer Kopf zu schwer zu beurtheilen fällt, machen wir aus der Stirn, den Augen, der Nase, den Wangen, und dem Munde so viele kleinere Ganze, fassen ihr Mannigfaltiges zuerst mit dem Verstande als Ganze zusammen, verbinden dann diese kleinere Ganze als Theile des Kopfes zu einem neuen Ganzen, das nun in gehörig kurzer Zeit übersehen, und vom Geschmacke beurtheilt wird.

V.

(Regeln für das objective Schöne nach dem Gesetze der Einbildungskraft.)

53. So wichtig es aber ist, daß die Form eines Gegenstandes den Verstand befriedige, wenn sie vom Geschmacke als schön beurtheilt werden soll; so wichtig ist es auch von der andern Seite, daß sie der Einbildungskraft gemäß sey, und sich ihren Gesetzen unterwerfe. Ja, die mehrsten von den Sachverständigen zur Beurtheilung des Schönen aufgestellten Regeln, lassen sich nicht sowohl aus dem Gesetze des Verstandes allein, als vielmehr aus dem der Einbildungskraft, verbunden mit dem des Verstandes, ableiten.

54. Zu dem Ende müssen wir das (38) erwähnte Gesetz der Einbildungskraft nochmals in Erinnerung bringen. Es lautet: bey einem gegenwärtigen Eindruck auf die Sinne, bringt die Einbildungskraft einen gehabten Eindruck, der dem gegenwärtigen in etwas gleich, also ihm ähnlich ist, wieder ganz hervor, und stellt nun beyde Eindrücke dem Gemüthe als zugleich gegenwärtig dar.

55. Durch dieses Gesetz der Einbildungskraft, nach dem sie ihr Geschäft, das man auch ihr Spiel nennt, treibt, wird freilich nicht bestimmt, welchen vormahligen Eindruck sie bey einem gegenwärtigen in das Gemüth des Menschen zurückrufen werde: tausend Eindrükke können mit dem gegenwärtigen Aehnlichkeit haben, und doch nur einer herausgehoben und vorgestellt werden. So kann der Witz in der weißen Farbe der Tabackspfeife, die vor mir liegt, eine Aehnlichkeit zwischen ihr und einer weißen Hand, dem Schnee oder dem Haarpuder entdecken, und dadurch die Einbildungskraft zwingen, ein schönes Frauenzimmer, eine Schlittenfahrt, oder eine Zopfperücke mir zu vergegenwärtigen.

56. Allein auch dieses, dem Anscheine nach willkührliche Verfahren, dieses freye Spiel der Einbildungskraft, muß, wie alles in der Natur, bestimmten festen Regeln unterworfen seyn, nach denen, wenn sie vollkommen bekannt wären, sich mit Nothwendigkeit voraus sagen lassen müßte, warum die Einbildungskraft bey dem Empfang eines gewissen Eindrucks gerade den und keinen andern gehabten hervorbringt.

57. Freylich haben wir über das Verfahren der Einbildungskraft, in jedem besondern Falle, noch viel zu wenig Erfahrungen, um es unter Regeln zu bringen; und, vom Stumpfsinnigen, dessen Einbildungskraft fast unmerklich in Spiel geräth, bis zum Wahnsinnigen, dessen Einbildungskraft bey der leisesten Berührung einer noch so entfernten Aehnlichkeit, ihm Eindrücke zurückruft, die in seinem Gemüthe herrschend sind, liegt eine solche große Kluft, daß es nur der vereinigten Beobachtung mehrerer Denker gelingen wird, das Gesetz anzugeben, nach welchem die Einbildungskraft in jedem besondern Falle wirken müsse.

58. Aber dennoch hat uns die Erfahrung einige Gesetze bekannt gemacht, an denen sich die Einbildungskraft vorzüglich hält. Sie verschaffen uns hinreichenden Aufschluß über die Eigenheiten derjenigen Dinge, die wir als schön beurtheilen, weil wir sehen werden, daß sie der Einbildungskraft gemäß sind, sehen werden, daß sie im Stande ist, bey ihnen, aus jedem einzelnen Eindrucke von dem ihr vorgelegten Mannichfaltigen, das gesammte Ganze in das Gemüth zurückzurufen, und es dem Verstande als einen Totaleindruck (39) vorzulegen.

59. Zuerst ist es wohl ausgemacht, daß die Gewohnheit, gewisse Theile beständig als Ganzes bey einander wahrgenommen zu haben, die Einbildungskraft so fixirt, daß sie bey dem Eindrucke des einen Theiles von dem Ganzen, sogleich das Ganze wieder hervorbringen wird. Dieß geht so weit, daß die durch die Einbildungskraft bewirkte Vorstellung oft die Wirklichkeit verdrängt, und uns, wenn ich mich so ausdrücken darf, gegenwärtiger als die Gegenwart selbst zu seyn scheint. Weil wir einen Kopf gewöhnlich mit einem

Körper sehen, werden wir uns auch, bey der Erblickung einer Büste, den ganzen Körper hinzu mahlen, und durch dieses von der Einbildungskraft erzeugte Ganze so weit von der Wirklichkeit abgeleitet werden, daß wir auf das Fußgestell gar nicht achten, auf welchem der Kopf steht.

60. Wird daher die Einbildungskraft in dieser Beschäftigung durch den Gegenstand selbst gehindert, liegen ihr in der Wirklichkeit solche Theile vor, deren jeder sie gleichsam zur Ausmahlung eines Ganzen für sich auffordert, von denen aber keins dem gleicht, das ihr zum Verbinden gegeben wird, so findet sie das in der Wirklichkeit gegebne Ganze, ihrem Geschäfte nicht gemäß, und der Geschmack verwirft es als häßlich.

61. Horazens Beyspiel kann uns hier sehr gute Dienste leisten. Bey der Erblickung eines Weiberkopfs wird unsere Einbildungskraft der Gewohnheit folgen, und einen ganzen weiblichen Körper in das Gemüth zurückrufen; eben so bey einem Fischschweife den ganzen Fisch. Wie soll nun die Einbildungskraft, wenn ihr zwey solche Theile als Ganzes zu verbinden

vorgelegt werden, es anfangen, den Totaleindruck zu bewirken? Sie empfängt den Eindruck von dem Weiberkopfe, dann den von dem Fischschweife, und will nun auch bey diesem zuletzt erhaltenen Eindrucke sich den ersten vergegenwärtigen. Aber das kann sie nicht, da er sie auf ganz etwas anders, auf einen Fischkörper und nicht auf einen Weiberkopf lenkt.

62. Es ist aber bey weitem nicht hinreichend, daß ein Gegenstand dem Spiele der Einbildungskraft keine Hindernisse in den Weg lege. Soll er nicht nur als nicht häßlich, sondern auch als schön beurtheilt werden, so muß die Form desselben der Einbildungskraft noch eine Art Vorschub thun, und sie gleichsam zwingen, bey jeder Theilvorstellung das Ganze wieder in das Gemüth zurückrufen zu können. Denn eben weil die Einbildungskraft so oft und so gern abspringt, weil es sich also fast gar nicht bestimmen läßt, was sie sich vergegenwärtigen werde, und es daher zu befürchten steht, daß sie den so nothwendigen Totaleindruck nie herausbring möchte, muß die Form des Gegenstandes, den der Geschmack

als schön beurtheilen soll, etwas enthalten, das ihr dieses Abspringen verbietet, und sie zwingt, mit dem gegenwärtigen Theileindruck nur das vorgelegte und kein anderes Ganze dem Verstande vorzulegen.

63. Ein Beyspiel mag diese Behauptung erläutern. Eine Menge Lichter in pyramidalischer Form übereinander gestellt, wird, wie wir oben gesehen (37), vom Verstande nur dadurch als Ganzes gedacht, weil die Einbildungskraft, wenn wir die Pyramide von unten herauf betrachten, bey dem vom obersten Lichte erhaltenen Eindrucke, auch die Eindrücke von allen untern Lichtern zurückzurufen vermag. Läge nun in der Form dieser Lichter gar kein Bezug von dem einen auf das andere, gar nichts, wodurch die Einbildungskraft lieber sie als jeden andern Eindruck hervorbringen wird, so wäre es sehr möglich, daß die Einbildungskraft, bey dem Eindrucke von den Strahlen des obersten Lichtes, die Sonne ins Gemüth zurückruft, und sie, solcher Gestalt von der Pyramide ganz abgeleitet, auf ein ganz anderes Ganze geräth, als ihr vorgelegt worden. Dadurch würde sie von der Pyra-

mide keinen Totaleindruck bekommen, der Verstand könnte ihn nicht als Ganzes denken, und der Geschmack ihn nicht beurtheilen.

64. Darin aber besteht auch vorzüglich die Eigenschaft des Schönen, daß der Bezug, den alle Theile der Form auf einander haben, die Einbildungskraft zwingt, bey jedem einzelnen Eindrucke nur das vorgelegte und kein anderes Ganze in das Gemüth zurückzurufen.

VI.

(Formale Aehnlichkeit.)

65. Welches dieser Bezug sey, wodurch der Einbildungskraft der erwähnte Zwang (64) aufgelegt wird, bedarf einer genauen Untersuchung, die wir um so weniger übergehen dürfen, als sie für die ganze Geschmackslehre von der äußersten Wichtigkeit ist. Wir wollen es uns daher nicht verdrießen lassen, die Sache mit aller Umständlichkeit auseinander zu setzen.

66. Wir haben oben (38) gesagt, das Geschäft der Einbildungskraft sey es, bey einem empfangenen Eindrucke solche gehabten Ein-

drücke in dem Vorstellungsvermögen wieder als gegenwärtig hervorzubringen, die mit dem gegenwärtigen Aehnlichkeit haben. Man nennt aber zwey Dinge ähnlich, wenn in beyden wenigstens Eine Eigenschaft wahrgenommen wird, die ihnen gemeinschaftlich zukommt. So sagt man, das ruhige Meer habe mit einem Spiegel Aehnlichkeit, weil beyder Oberfläche die gleiche Eigenschaft besitzen, auffallende Lichtstrahlen zurückzuwerfen. Hier bekümmert man sich gar nicht um die übrigen Eigenschaften des Meeres und des Spiegels, und findet sie ähnlich, bloß wegen der gedachten einzigen Eigenschaft, die ihnen gemeinschaftlich zukommt.

67. Je mehr Eigenschaften zwey verschiedene Dinge mit einander gemein haben, desto ähnlicher sind sie; und daher besitzen zwey Dinge die größte Aehnlichkeit, in denen alle Merkmahle vollkommen gleich angetroffen werden, und man in ihnen, ausser dem verschiedenen Orte, worinn sie sich befinden, nur noch die Größe unterscheidet. So hat ein getroffenes Miniaturgemählde mit dem nähmlichen Gemählde in Lebensgröße die stärkste Aehnlichkeit, wenn in beyden die Biegung der Nase,

des Mundes u. s. w. vollkommen gleich ist, und nur ihre Stelle im Raume und ihre verschiedene Größe sie von einander unterscheidet.

68. Behalten wir unser Beyspiel noch ferner bey und entwickeln die Sache noch weiter, so sehen wir, daß Dinge, deren Verschiedenheit nur in ihrer Größe besteht, eine ganz besondere Beschaffenheit an sich haben. Wenn wir eine Nase in Lebensgröße einer Nase in Miniatur ähnlich finden; so heißt das so viel als: die Länge der einen beträgt etwa anderthalb Zoll, und die Breite derselben Dreyviertheil von einem Zolle nach gewöhnlichem Maaße, da hingegen die Länge und die Breite der kleinen Nase des Miniaturgemähldes, dieses Maaß nach einem verjüngten Maaßstabe enthalten: so daß, wenn nach diesem Maaßstabe die Länge der Nase auf anderthalb Zoll gesetzt wird, die Breite auch gerade die Hälfte davon beträgt. Mit andern Worten drückt man das auch so aus: das Gesetz, nach welchem die Theile in beyden Dingen einander folgen, ist in beyden vollkommen gleich, nur daß in jedem derselben ein anderes Maaß zum Grunde liegt. Fallen nun bey solchen Dingen, die übrigen

Eigenschaften, durch die sie von einander unterschieden werden könnten, wie Krümmungen, Farbe u. s. w. gleich aus, so haben sie, da das Gesetz für die Folge der Theile auf einander in ihnen gleich ist, die größte Aehnlichkeit mit einander.

69. Bey der Beurtheilung der bloßen Form der Dinge, wo man den Eindruck der einzelnen Theile auf die Organe ganz beseitigt, und nur auf die Art und Weise sieht, wie die Eindrücke auf und neben einander folgen, (35) kann der Ausdruck Aehnlichkeit zweyer Dinge, nicht heißen Gleichheit derselben in solchen Eigenschaften, die ihren materiellen Eindruck betreffen. Wenn man von der Aehnlichkeit in der Form zweyer Nasen spricht, kann man hier unmöglich darunter verstehen, daß sie beyde von Marmor, oder beyde weiß sind; denn die materiellen Eigenschaften will man absichtlich nicht erwägen. Hier bezieht sich demnach der Begriff Aehnlichkeit, bloß auf die Folge der Theile auf und neben einander; und wenn wir daher in zwey Eindrücken, die wir jetzt nach und nach bekommen, die nämliche Folge bemerken, die in zwey andern vormahls gehab-

ten, herrschte, so nennen wir die Folge eine formale Aehnlichkeit.

70. Wir wollen diesen Begriff noch von einer andern Seite betrachten, theils um den Sinn desselben noch mehr beleuchten, theils auch um dahin gelangen zu können, wohin wir eigentlich wollen.

71. Wenn wir drey Bäume neben einander, etwa in gerader Linie stehen sehen, von denen der erste die Größe des zweyten genau so viel übersteigt, als diese, die des dritten; so folgt der dritte Baum dem zweyten, gerade wie dieser dem ersten gefolgt ist, und wir sagen, die Bäume haben eine Aehnlichkeit unter einander in ihrer Folge, haben eine formale Aehnlichkeit.

72. Wir haben hier die Bäume von ungleicher Höhe angenommen, und die formale Aehnlichkeit (69) darin gesetzt, daß immer zwischen zwey neben einander stehenden Bäumen ein gleich großer Unterschied in der Höhe ist. Ob die formale Aehnlichkeit nicht aufhöre, wenn die Bäume vollkommen gleiche Höhe haben, da alsdann der dritte Baum gewiß auf den zweyten so folgt, wie dieser auf den ersten gefolgt ist, werden wir bald sehen.

73. Vorläufig aber kehren wir wieder zur Einbildungskraft zurück. Sie ruft gehabte Eindrücke nach Aehnlichkeit hervor, und muß daher von zwey solchen Eindrücken, die beyde mit dem gegenwärtigen Aehnlichkeit haben, den früher hervorrufen, der die größte Aehnlichkeit mit ihm hat. Haben also von den vorgelegten mannichfaltigen Theilen, die Theile selbst eine formale Aehnlichkeit mit einander, ist die Form des Ganzen von der Beschaffenheit, daß der Uebergang von dem einen Theil zum andern gerade so ausfällt, wie der Uebergang von diesem zum Dritten, u. s. w.; so ist die Einbildungskraft dadurch gleichsam gezwungen, bey dem Eindrucke des letzten Theils auf die Sinne, den kurz vorher empfangenen Eindruck als gegenwärtig vorzustellen. Von diesem kommt sie immer nach und nach auf die früher erhaltenen Eindrücke; und da ihr dieß Geschäft geschwind, und in einer ganz unmerklichen Zeit von Statten geht, sieht es aus, als ständen alle empfangenen Eindrücke zu gleicher Zeit im Gemüthe. Nun hat sie dadurch den Totaleindruck gebildet, nun ihn dem Verstande als Ganzes zu denken, vorgelegt, und nun beurtheilt ihn der Geschmack als schön.

74. Wenn in der schon oft gedachten Pyramide die Lichter von oben herab nach den Zahlen, Eins, zwey, drey in gleichen Abständen von einander gesetzt sind; so hat die Form des Ganzen in ihren Theilen eine formale Aehnlichkeit aufzuweisen, denn zwey folgt auf Eins, wie drey auf zwey, wie vier auf drey, u. s. w. Diese formale Aehnlichkeit hilft der Einbildungskraft in ihrem Geschäfte, und macht, daß sie bey dem Eindrucke, den sie von der obersten Reihe von Lichtern empfängt, sich die zunächst darunter liegenden vergegenwärtigt, bey dieser wieder die zunächst darunter liegenden, und, immer so weiter herabsteigend, alle Eindrücke wieder als gegenwärtig zurückruft, und aus ihnen einen Totaleindruck bildet.

75. Ein in seiner Form von aller formalen Aehnlichkeit entblößter Gegenstand, giebt der Einbildungskraft keine Gelegenheit, bey dem Eindrucke, den einer von seinen Theilen auf die Sinne macht, vorzugsweise sich die übrigen Theile zu vergegenwärtigen. In dem Aufeinanderfolgen der Theile soll, der Annahme nach, keine Aehnlichkeit liegen; daher muß

Einbildungskraft, die doch, um den Totaleindruck zu bilden, diese Theile zurückrufen will, nach materiellen Aehnlichkeiten sich umsehen; uud da bleibt es immer gewagt, ob nicht ganz andere Theile, die gar nicht zu diesem Ganzen gehören, ebenfalls materielle Aehnlichkeit mit dem gegenwärtigen Eindruck haben können, und daher von ihr werden vergegenwärtigt werden. Wenn die Lichter z. B. in der Ordnung auf einander folgten, daß erst zwanzig, etwas höher drey, dann acht und so weiter, wie man will, ständen: so würde hiebey keine formale Aehnlichkeit, wie jeder leicht sieht, statt finden. Wollte daher die Einbildungskraft sich doch bey der obersten Reihe Lichter die übrigen alle vergegenwärtigen; so könnte dieß, unter den jetzt obwaltenden Umständen, nur durch die Aehnlichkeit geschehen, welche die Lichter als solche unter sich haben. Aber da die vorliegenden Lichter, als solche, von andern Lichtern, die sie vormahls, etwa in dem Schlafzimmer, gesehen hat, gar nicht verschieden sind; so könnten sich diese als gegenwärtig vorstellen, und dadurch könnte ein ganz anderer Totaleindruck gebildet werden, als man

verlangt. Die mit formaler Aehnlichkeit begabte Form eines Gegenstandes beugt diesem Abspringen der Einbildungskraft vor, weil die Aehnlichkeit in der Folge der Theile auf einander, der Einbildungskraft Vorschub thut, und ihr gleichsam den Weg zeigt, auf welchem sie zu wandern habe. Dadurch wird, bey jedem einzelnen Eindrucke die Vergegenwärtignng aller Eindrücke, der Totaleindruck gleichsam erzwungen; der Verstand erhält ihn, und denkt ihn als Ganzes, und der Geschmack kann ihn als schön beurtheilen.

VII.

(Steifheit.)

76. Dieser Vorschub, den die Einbildungskraft durch die formale Aehnlichkeit erhält, kann sehr leicht zum Nachtheil gereichen, wenn man, wie man sagt, dem Guten zu viel thut; und eine zu große formale Aehnlichkeit wird, wo nicht als häßlich, doch vom guten Geschmacke als steif verworfen. Es ist eine bekannte Erfahrung, daß eine Fronte Soldaten in Uniform, ein Ballet, worin die Figuranten auf beyden Seiten gleich vertheilt, und gleich ge-

kleidet sind, die sogenannten französischen Gärten, u. dgl. dem, was wir richtigen Geschmack nennen, nicht sonderlich behagen. Eine Reihe gleich hoher Bäume gefällt bey weitem nicht so sehr, als wenn die Bäume von der Mitte aus, nach beyden Seiten zu, gleichmässig abnehmen, oder noch andere dergleichen Veränderungen mit ihnen vorgenommen worden.

77. So abweichend von der Regel dieß zu seyn scheint, so sehr greift es doch in dieselbe ein, und beleuchtet sie noch von einer andern Seite. Der Gegenstand nähmlich, an dessen Form wir Wohlgefallen finden, und den der Geschmack als schön beurtheilen soll, muß, wie wir wissen, Mannichfaltiges enthalten, (15) das von der Einbildungskraft zu einem Totaleindruck (39) verbünden und vom Verstande als Ganzes gedacht wird. Um diese Erzeugung des Totaleindrucks möglich zu machen, um die Einbildungskraft fest zu halten, und das Abspringen derselben zu verhindern, muß ihr, durch die formale Aehnlichkeit (69) Vorschub gethan, und ihr der Weg gezeigt werden, nach welcher Aehnlichkeit sie die gehabten Eindrücke zurückrufen soll. Also bloß, weil es

das Geschäft der Einbildungskraft ist, nach Aehnlichkeit die Eindrücke zurückzurufen, muß ihr die formale Aehnlichkeit dieses Geschäft erleichtern. Aehnlich seyn heißt aber nicht gleich seyn, heißt nur gleich in etwas und in etwas verschieden seyn; und vormalige Eindrücke, die mit gegenwärtigen vollkommen gleich sind, ruft die Einbildungskraft nicht als gegenwärtig zurück, sondern das Erinnerungsvermögen stellt sie dem Bewußtseyn als vergangen vor. Doch hierüber müssen wir noch weiter nachforschen.

78. Setzen wir, wir haben einen Menschen gestern gesehen, und sehen ihn heute wieder: so sagt man, wir erinnern uns, daß wir ihn gestern gesehen haben, oder, welches man eigentlich damit sagen will, daß wir uns bewußt sind, den nähmlichen Eindruck schon gehabt zu haben. Ob nun gleich der Eindruck von gestern nicht mehr gegenwärtig im Gemüthe vorhanden ist, so besitzen wir doch das Vermögen, welches man Erinnerungsvermögen nennt, den gehabten Eindruck auf Veranlassung des gegenwärtigen zurückzurufen.

79. Der Unterschied, der zwischen dem Erinnerungsvermögen und der Einbildungskraft

obwaltet, ist sehr merklich. Diese ruft gehabte Eindrücke als gegenwärtig, jenes als vergangen hervor; diese verbindet beyde Eindrücke zu einem Ganzen, jenes hält sie sorgfältig abgesondert von einander; diese vermischt die Zeit und den Ort beyder Eindrücke, jenes ist sich dieses Unterschiedes deutlich bewußt; und wo daher das Erinnerungsvermögen sich wirksam bezeugt, muß die Einbildungskraft schweigen. Denn gerade durch jenes Vermögen wird sie verhindert, ein Ganzes aus verschiedenen Eindrücken zu bilden, weil das Bewußtseyn, daß diese Eindrücke doch nicht zu gleicher Zeit geschehen sind, welches das Erinnerungsvermögen stets behält, ihr das Spiel (55) verdirbt.

80. Sobald uns daher mehrere, aber übrigens vollkommen gleiche Theile, Bäume z. B. von vollkommen gleicher Beschaffenheit vorgelegt werden, und unser Auge sie der Reihe nach durchläuft, macht jeder derselben den nähmlichen Eindruck auf unsern Gesichtssinn. Fragen wir uns nun, woher wissen wir, daß diese nach und nach erhaltenen Eindrücke von verschiedenen Bäumen herrühren; so haben wir in der That keine andere Antwort hier-

auf, als weil wir uns bewußt sind, daß der Ort des einen Baumes verschieden von dem des andern ist. Nur dieses immer lebendig erhaltene Bewußtseyn zeigt uns die Verschiedenheit der Gegenstånde an, die den Eindruck bewirkt haben, nur dieses verhůtet, daß wir die von verschiedenen Gegenstånden hervorgebrachten Vorstellungen nicht fůr die wiederholte Vorstellung des nåhmlichen Gegenstandes halten. Wir můssen uns daher bey solchen Gegenstånden erinnern, daß sie sich an verschiedenen Orten befinden, und daß wir daher gleiche Eindrůcke, nicht nur nach und nach — denn das kőnnte auch der nåhmliche Gegenstand thun — sondern von wirklich, dem Orte nach, verschiedenen Gegenstånden erhalten haben. Wie will nun bey so bewandten Umstånden die Einbildungskraft einen Totaleindruck bilden, der ein Ganzes seyn und doch Theile enthalten soll? Sobald sie den Eindruck von dem letzten Baume erhålt, ruft sie den von dem vorletzten in das Gemůth zurůck; aber dieser Eindruck ist vom gegenwårtigen gar nicht verschieden; daher wird die Einbildungskraft, 'ben weil sie vergangene Eindrůcke als gegen-

wärtig vorstellt, alle diese gleichen Eindrücke, nicht einmal als Wiederholungen des nähmlichen Eindruckes — denn dazu müßte sie die Verschiedenheit in der Zeit bemerken — sondern als einen und den nähmlichen Eindruck ansehen: das wäre aber kein aus mannichfaltigen Theilen bestehendes Ganzes, es wäre Einförmigkeit ohne Mannigfaltiges. Sollte aber die Einbildungskraft, um sich die Verschiedenheit die in diesen Eindrücken herrscht, durch die Verschiedenheit der Oerter, in denen sich die Gegenstände befinden, deutlich zu machen suchen; sollte sie hier wirklich wie das Erinnerungsvermögen verfahren, und das Bewußtseyn beybehalten, daß die Eindrücke von Gegenständen herrühren, die außer einander sind: so wäre das für die Einbildungskraft nicht anders möglich, als wenn sie sich dabey die Verschiedenheit in der Zeit vorstellte, in der sie jeden einzelnen Eindruck empfangen hat. Die Eindrücke blieben demnach auch in der Einbildungskraft, der Zeit nach, getrennt, vereinigten sich in ihr in dem letzten Zeitmoment zu keinem Totaleindrucke, und könnten von ihr nie zu einem Ganzen verbunden werden. Daß aber die zuletzt ange-

führte Vorstellungsart der Erfahrnng keinesweges entspreche, sondern die Einbildungskraft hier wie überall verfahre, und sich der Verschiedenheit der Oerter gar nicht bewußt sey, hört man schon aus dem Grunde, den man gewöhnlich angiebt, wenn man dergleichen Dinge verwirft, von denen hier die Rede ist. Es ist das ewige Einerley! pflegt man zu sagen, und zeigt dadurch an, daß die Einbildungskraft in der Verbindung des Mannigfaltigen zum Totaleindrucke, die Mannigfaltigkeit desselben gar nicht wahrnehmen kann, und es für einen und den nähmlichen Eindruck hält.

81. So bald es aber den Gegenständen nicht an materiellen Verschiedenheiten fehlt; so bald die Einbildungskraft, bey aller formalen Aehnlichkeit derselben, doch einsieht, daß die Eindrücke nur ähnlich, nicht gleich ausfallen: alsobald kann sie die Verschiedenheit in den Oertern der Gegenstände, und in der Zeit, worin die Eindrücke geschahen, ganz vernachlässigen, und doch einen Totaleindruck zu Stande bringen, der als Ganzes auch Mannigfaltigkeit enthält.

82. Die Gestalten, welche das Hauptgesetz der Einbildungskraft annimmt, sind, aus ver-

schiedenen Gesichtspuncten betrachtet, so wechselnd, daß sie den unbefangensten Beobachter oft irre leiten, und ihn zu glauben zwingen können, er habe nicht mehr das nähmliche Gesetz vor Augen. Daher lohnt es der Mühe, die Ursache, warum das sogenannte Steife, oder die vollkommene Gleichheit in den mannichfaltigen Theilen uns nicht gefalle, noch aus einem andern Gesichtspunete zu betrachten.

83. Die Reihe Bäume mag uns noch ferner als Beyspiel dienen. Ist nun der erste Baum etwas größer als der zweyte, dieser eben so viel größer als der dritte, u. s. w. so wird, wie wir gesehen haben, (75) der Einbildungskraft, durch diese formale Aehnlichkeit, Vorschub zur Ausübung ihres Geschäftes gethan: sie wird bestimmt, bey der Erblickung des letzten Baumes den vorletzten, und so nach und nach jeden vorhergehenden in das Gemüth zurück zu rufen. Sie wird bestimmt, aber nicht dazu gezwungen, und sie behält noch Freyheit genug übrig, etwas anders, das auch mit einem dieser Bäume Aehnlichkeit hat, aus der Menge von Eindrücken, die sie schon vormahls erhalten hat, heraus zu heben, und es

sich als gegenwärtig vorzustellen. Sie thut das freylich nicht, die Aehnlichkeit unter den Bäumen ist groß genug, um sie vor dem Abspringen zu hüten; aber sie kann es doch thun. Sobald aber die Bäume vollkommen gleich sind, bringt sie bey der Erblickung eines jeden Baumes seinen Vorgänger ganz unwillkührlich und gezwungen hervor, indem es wirklich nicht ein bloß ähnlicher, und daher zum Theil gleicher, zum Theil verschiedener, sondern vollkommen gleicher Eindruck ist. Es giebt keine größere Aehnlichkeit, als die das Ding mit sich selbst hat. Nun aber besteht doch das Geschäft der Einbildungskraft, gehabte Eindrücke in das Gemüth zurückzurufen, und zwar wegen der Aehnlichkeit, die sie zwischen ihnen und dem gegenwärtigen Eindrucke findet; d. h. wenn diese Zurückrufung ihr Werk seyn soll, muß sie ihr Spiel frey betreiben. Daher wird ihr nur der Gegenstand gemäß seyn, der ihr zu dieser freyen Thätigkeit, diesem freyen Spiele verhilft. Hier aber, bey den völlig gleichen Eindrücken, muß sie thun, was der Gegenstand von ihr verlangt, kann sie sich ihrer Willkühr nicht bedienen, und muß sich bloß

leidend verhalten. Der Gegenstand ist ihr daher nicht gemäß, und seine Form wird vom Geschmacke verworfen.

84. In der That fühlt man auch, beym Anblicke solcher Gegenstände, deren Theile lauter vollkommen gleiche Eindrücke hervorbringen, wie wenig Beschäftigung unsere Einbildungskraft an ihnen findet. Lange Weile befällt uns dabey: ein sicheres Merkmahl, daß es unserer Einbildungskraft an freyer Thätigkeit mangelt.

85. Daher haben auch einige Psychologen das ganze Wesen der Schönheit in einem Mangel an Steifheit gesucht, und die schöne Form nur allein in der Wellenlinie gefunden. Wahr ist es allerdings, daß die Theile eines Gegenstandes, dessen äußere Form durch diese Linie begrenzt wird, gerade so viel Aehnlichkeit unter einander haben, als nöthig ist, um der Einbildungskraft ihr Geschäft zu erleichtern, aber nicht so viele Aehnlichkeit, um einander gleich zu seyn, und der Einbildungskraft dadurch alle freye Thätigkeit zu rauben. In einer Reihe Bäume, von der die Höhe der einzelnen Bäume so ab und zunimmt, daß ihre Kronen eine Wellenlinie bilden, fin-

det man gerade die formale Aehnlichkeit zwischen einem Baume und dem andern, die wir für das Geschäft der Einbildungskraft so zuträglich gehalten haben. Eine so gepflanzte Reihe Bäume gefällt auch in der That ungemein, weil sich in ihr anfänglich jeder Baum über den andern in einem gewissen Verhältnisse erhebt, dann wieder die folgenden in eben dem Verhältniß abnehmen, und dieses Ab- und Zunehmen in der Höhe durch die ganze Reihe so regelmäßig fortläuft, daß die Einbildungskraft, bey aller freyen Thätigkeit, die sie behält, doch vor dem Abspringen auf andere Gegenstände gesichert ist. Eben so gefallen uns die Blumenkelche mit abgeründeten Blättern weit besser, als solche, deren Blätter spitz zulaufen, weil in der erstern Classe der ganze Umkreis des Kelchs eine Art von Wellenlinie bildet. Also wahr ist diese Bemerkung; die Erfahrung bestätigt sie. Allein da die Wellenlinie nur durch den Sinn des Gesichts oder höchstens des Gefühls wahrgenommen werden kann; da also, wenn in ihr das Wesen der Schönheit überhaupt bestehen sollte, man nicht wohl einsieht, wodurch die Gegenstände der

übrigen Sinne den Nahmen schön verdienen; da endlich das Wohlgefallen an der Wellenlinie selbst einen Grund in der menschlichen Seele haben muß: so sieht man wohl ein, daß man höher hinauf steigen müsse. Nimmt man daher für das Wesen der Schönheit, die Gemäßheit der Form eines Gegenstandes mit der Einbildungskraft und dem Verstande, und räumt man den Satz ein, daß keine Form der Einbildungskraft gemäß sey, als eine solche, deren Theile formale Aehnlichkeit besitzen; so umfaßt dieses angegebene Merkmahl die Gegenstände eines jeden Sinnes, und enthält noch überdieß auch das Merkmahl für die Gegenstände des Gesichtssinnes in sich. Ihre Form ist schön, wenn sie nach der Wellenlinie gebildet ist, weil diese Linie gerade dem entspricht, was wir als allgemeines Merkmahl der Schönheit festgesetzt haben.

VIII.

(Uebergang zum Erhabenen.)

86. Es giebt aber eine Art Gegenstände, deren Form weder dem Verstande noch der Einbildungskraft ganz gemäß ist, und die dem Geschmacke gewiß eben so, wo nicht mehr als

das bloß Schöne gefällt. Wie man dergleichen Gegenstände nenne, worin ihre Beschaffenheit bestehe, und woher die sonderbar scheinende Eigenschaft rühre, die so eben von ihnen bemerkt worden, das kann erst durch folgende Betrachtung auseinander gesetzt werden.

87. Die oft erwähnte Pyramide mit Lichtern mag abermals als Beyspiel dienen. Wenn man sie nun von unten nach oben zu betrachtet, macht jedes Licht einen Eindruck auf das Auge, diesen faßt die Einbildungskraft auf, und wenn dann der Eindruck von dem Lichte an der obersten Spitze der Pyramide, also von dem letzten Lichte, auf das Auge geschieht, ruft die Einbildungskraft alle die gehabten Eindrücke von diesen Lichtern in das Gemüth als gegenwärtig zurück, und bildet daraus den Totaleindruck. — Das wissen wir bereits.

88. Gehen wir in unserer Betrachtung über dieses Geschäft der Einbildungskraft noch einen Schritt weiter, so finden wir, daß die Einbildungskraft hierbey eine doppelte Arbeit verrichte: erstlich das Auffassen der einzelnen Eindrücke, und zweytens das Zusammenfassen aller, um aus ihnen den Totaleindruck zu bilden.

89. Das erste dieser beyden Geschäfte, das Auffassen nähmlich, wird sie stets pünctlich betreiben, die Pyramide mag noch so groß seyn, weil die Eindrücke, welche die Lichter auf das Auge machen, sie dazu zwingen: sobald wir unser Auge von unten nach oben zu erheben, folgt ein Eindruck dem andern, und die Einbildungskraft faßt ihn auf.

90. Mit dem Zusammenfassen aller Eindrücke aber wird es ihr nicht immer glücken wollen. Denn eigentlich geschieht dieses, wie wir schon wissen, folgender Gestalt: von dem Eindrucke des obersten Lichtes geht die Einbildungskraft, durch die formale Aehnlichkeit geleitet, auf die zunächst darunter liegende Reihe Lichter zurück, und vergegenwärtigt sich ihre Eindrücke; von ihr weiter herunter, bis sie nach und nach auf die ganz unterste kommt. In der That also braucht die Einbildungskraft zu diesem Rückgange einige Zeit, und selbst die thätigste Einbildungskraft vermag es nicht, diesen Rückgang, dieses Herabsteigen mit Einem Mahle zu vollziehen. Aber da die Zeit, in der das Herabsteigen von der Einbildungskraft geschieht, in Verhältniß der Zeit, in der

das Auffassen vollbracht ward, unmerklich, und wie nichts zu etwas zu achten ist, sieht es aus, als geschähe dieser Rückgang wirklich in Einem Augenblicke, als ständen alle die aufgefaßten Eindrücke wirklich zu gleicher Zeit vor dem Gemüthe, und wir nennen es daher ein Zusammenfassen, ob es gleich, wie man sieht, kein wahres Zusammenfassen ist.

91. So lange der Eindrücke, welche die Einbildungskraft aufzufassen hat, nicht gar zu viele sind, kann man dieses allmählige Zurückrufen der Eindrucke durch die Einbildungskraft, wegen der Unmerklichkeit der Zeit, in der es geschieht, für ein wirkliches Zusammenfassen halten. Sobald aber der Gegenstand, unsere Pyramide z. B., sehr groß ist, wird die Zeit in der die Einbildungskraft die Eindrücke der Lichter von oben nach unten zu, zurückruft, merklich, und sie kann den Eindruck des obersten Lichtes nicht mehr festhalten, wenn sie in ihrem Zurückrufen bis auf die untersten Lichter gekommen ist. Wie sie den Eindruck von diesen vergegenwärtigen will, hat sie den Eindruck von dem obersten Lichte schon verlohren, ist ihr dieser selbst nicht mehr gegenwärtig, und

sie bedarf gleichsam einer neuen Anstrengung, um seiner wieder habhaft zu werden.

92. Ich muß dieses durch ein ziemlich heterogenes Beyspiel erläutern, wenn man diese Bemerkung genau verstehen soll. In Gesellschaften geräth man manchmahl von einem Gespräche auf das andere, und wirft dann die Frage auf, wie sind wir auf diesen Gegenstand gekommen? Man geht dann gewöhnlich zurück, und verfolgt den Faden des Gesprächs bis auf seinen Anfang. War nun die erste Veranlassung zu dem jetzigen Gespräche, bey dem man die Frage aufwarf, sehr weit von demselben entfernt, lagen viele Mittelgespräche zwischen Anfang und Ende; so vergißt man, wenn man wohl den Anfang gefunden hat, den Gegenstand, der zur Aufwerfung der Frage Anlaß gegeben.

93. So geht es auch der Einbildungskraft. Der Eindruck von dem obersten Lichte in der Pyramide ist ihr gegenwärtig, und von ihm fängt sie an, zwar mit äußerster Geschwindigkeit, aber doch nur nach und nach, alle gehabten Eindrücke, bis auf den zurückzurufen, den sie zu allererst aufgefaßt hat. Weil sie nun

dieß sehr geschwinde zu Stande bringt, sieht es aus, als wären alle gehabten Eindrücke wirklich gegenwärtig. Da aber dieß doch in der That nicht der Fall ist, da sie einiger Zeit bedarf, um sie zurückzurufen, so merkt sie selbst, wenn der Eindrücke sehr viele sind, daß ihr der zuletzt empfangene Eindruck, durch die Länge der Zeit, die ihr das Zurückrufen kostete, entschlüpft sey, und er selbst einer Zurückrufung bedürfe. Sie vermag es daher wirklich nicht, alle Eindrücke so zurückrufen, daß sie als gegenwärtig, als zusammengefaßt, als ein Totaleindruck erscheinen. Dadurch aber fällt der so beschaffene Gegenstand der Einbildungskraft nicht gemäß aus. Sie kann keinen Totaleindruck von ihm bekommen, der Verstand in ihm kein Ganzes denken, und der Geschmack ihn nicht schön finden.

94. Häßlich nun freylich werden solche Gegenstände auch nicht seyn. Denn wenn sich die Einbildungskraft nur dazu verstehen wollte, einen Theil von den empfangenen Eindrücken fahren zu lassen, und zusammen zu fassen, was sie noch zusammenfassen kann; so würde dieses Stück, in so fern dessen Theile mit formaler

Aehnlichkeit begabt, vorausgesetzt werden, ihr und dem Verstande gemäß seyn, und vom Geschmacke als schön beurtheilt werden. Sie könnte sogar nach der Hand das noch zurückgelassene Stück manchmahl besonders zusammenfassen, und beyde kleinern Totaleindrücke mit einander zu einem Totaleindruck des Ganzen verbinden. Aber bey dem ersten Anblicke fällt es ihr doch unmöglich, das Ganze zu umfassen: und daher werden solche Gegenstände, wenn auch nicht mit dem Nahmen häßlich, doch auch nicht mit dem Nahmen schön belegt werden können.

95. Welcher Nahmen diesen Gegenständen, die weder schön noch häßlich seyn sollen, eigentlich zukomme, wie vielerley Arten derselben es gebe, bedarf einer Untersuchung, die wir sogleich anstellen wollen, wenn wir das bisher Gesagte mit wenigen Worten wiederhohlt, dessen Theile zusammengefaßt, und als Ganzes verbunden haben werden. Auch hier müssen Einbildungskraft und Verstand befriedigt werden, und die Geschmackslehre darf nicht gegen ihre eignen Vorschriften sündigen.

IX.

(Kurze Wiederholung des Vorigen.)

96. Schön heißt nicht angenehm, nicht gut, nicht wahr; und wenn wir daher von der Schönheit eines Gegenstandes sprechen, beurtheilen wir nicht, welchen Eindruck die einzelnen Theile desselben auf unsere Sinne machen, nicht welche Folgen für uns aus dem Daseyn des Gegenstandes entspringen, noch auch ob er ein richtiges Zeichen für eine zu bezeichnende Sache, das gehörige Mittel zur Erreichung eines Zwecks sey. Eine Giftblume von üblem Geruche, die doch gar nichts bezeichnet, kann sehr schön seyn: wo dann offenbar das Wort schön ganz etwas anders als angenehm, gut und wahr bedeutet.

97. Schön heißt auch in der That nichts anders, als gefällig durch die Zusammenstellung der Theile neben und nach einander, nichts anders als gefällig durch die Form, ohne Hinsicht auf Annehmlichkeit, Güte und Wahrheit.

98. Schön ist ein Gegenstand, wenn seine Form dieß Wohlgefallen erregt; und zu diesem Behufe muß er aus mehreren Theilen bestehen, müssen diese Theile, als das Manig-

faltige

faltige in demselben, ein Ganzes ausmachen, das in kurzer Zeit aufgefaßt werden kann. Ohne Mannichfaltigkeit könnte nichts neben und nach einander gestellt seyn, könnte der Gegenstand keine Form haben; und ohne die Möglichkeit das Ganze in kurzer Zeit aufzufassen, würde die Zusammenfassung unmöglich ausfallen, das Zusammengestellte würde weder die Einbildungskraft, noch den Verstand befriedigen, und der Geschmack könnte es, wenigstens nicht als schön beurtheilen.

X.

(Groß, erhaben, schrecklich.)

99. Nach dieser kurzen Wiederhohlung rükken wir in unsern Betrachtungen fort, und wollen nochmals den Grund untersuchen, weßhalb der Geschmack solche Gegenstände nicht schön findet, welche die Einbildungskraft nicht zusammenfassen kann. Setzen wir daher die eine Seite der Egyptischen Pyramiden, sey mit Lichtern, nach der größten formalen Aehnlichkeit besetzt, und dieser Anblick biete sich uns dar. Wie wir nun die Eindrücke, etwa von unten herauf, empfangen, faßt sie die Einbil-

dungskraft auf, und will sie alle, sobald sie die, von den an der obersten Platte befindlichen Lichtern erhaltenen Eindrücke empfangen hat, zurückrufen, um sie sich zu vergegenwärtigen. Sie muß daher den verkehrten Weg einschlagen, den die Eindrücke gemacht haben: die Eindrücke erfolgten von unten nach oben zu, und die Einbildungskraft muß zurückgehen von oben nach unten. Bey aller Geschwindigkeit aber, mit der dieses Herabsteigen der Einbildungskraft auch geschieht, verstreicht, bey einem so großen Gegenstande, wie die egyptischen Pyramiden, dennoch eine merkliche Zeit, und dadurch entschlüpft ihr der Eindruck, den die obersten Lichter gemacht haben. Ohne diesen aber als gegenwärtig vor sich zu haben, kann sie das Ganze nicht zusammen fassen, und doch will sie das. Sie strebt daher wieder von unten hinauf zu eilen, um sich dieser Eindrücke wieder zu bemeistern; aber immer verliert sie bald den Anfang, bald das Ende, bald etwas aus der Mitte, so daß es ihr bey aller Anstrengung unmöglich fällt, das Gesammte der Eindrücke sich so vorzustellen, als sie gern wollte. Sie verliert sich gleichsam im

Anschauen des Gegenstandes, ohne sein Ganzes zu umfassen, findet das in ihm enthaltene Mannichfaltige über ihre Fassungskraft erhaben, und nennt den Gegenstand selbst einen erhabenen Gegenstand.

100. Es ist äusserst schwer, das eigentliche Verfahren der Einbildungskraft beym Anblicke des Erhabenen zu beschreiben; aber noch schwerer, die Beschreibung zu verstehen, wenn man nie etwas Erhabenes gesehen, oder seine Gefühle dabey genau beobachtet hat. Beym Anblicke des Erhabenen bemeistert sich unserer eine Art Schwindel, der deutlich genug auf die Ursache hinweiset, die ihn veranlaßt, und das bestätigt, was so eben von der Wirkung der Einbildungskraft gesagt worden. Doch versuchen wollen wir es, ob wir uns hierüber verstehen können.

101. Man hat zu allen Zeiten die Vorstellung, die im Gemüthe von einem Eindrucke hervorgebracht wurde, das Bild des Gegenstandes genannt; wir können diesen Ausdruck beybehalten, weil er wirklich passend ist, und uns zu unserm Vorhaben behülflich seyn kann. Bey jeder Auffassung mehrerer Eindrücke wird

demnach nur der letzte Eindruck ein Bild von einem gegenwärtigen Gegenstand aufzuweisen haben; da hingegen die Vorstellung von den frühern Eindrücken bloße Bilder ohne Gegenstände sind: die Gegenstände haben schon aufgehört, auf unsere Sinne zu wirken. Ist nun das Ganze, das die Einbildungskraft zu umfassen bekommt, nicht sonderlich groß, so ist auch die Zeit nicht beträchtlich, die vom Anfange der Zusammenfassung bis zur Vollendung derselben verfließt, und der letzte Eindruck steht noch gleichsam als Bild mit einem Gegenstande vor dem Gemüthe, wenn die Bilder von allen vorhergehenden Eindrücken schon zurückgerufen sind: das Ganze ist gegenwärtig, der Totaleindruck gleichsam ein Bild von einem gegenwärtigen Gegenstande.

102. Sobald aber die Zeit, in der die Einbildungskraft die Bilder von allen Eindrücken zusammenfassen will, von merklicher Dauer ist, hört auch das Bild von dem letzten Eindrucke auf, einen Gegenstand zu haben, hört auf, gegenwärtig zu seyn. Um nun dieses Eindruckes habhaft zu werden, muß die Einbildungskraft ihn selbst, durch irgend eines von den bloßen

Bildern zurückrufen, und hat daher nicht einen einzigen Eindruck mehr, in dem Bild und Gegenstand zugleich vorhanden wäre: sie bringt nur ein Bild durch das andere hervor, immer schwächer, immer mehr sich von der Gegenwart entfernend, nur aus sich und nicht nach dem äußern Gegenstande arbeitend.

103. Daher jenes dumpfe Staunen, jenes Anschauen des Gegenstandes mit offnen Augen, ohne eigentlich etwas zu besehen, und jenes Gefühl von Unruhe, das sich unserer bemeistert beym Anblicke des Erhabenen. Die Einbildungskraft, die alle Eindrücke von dem Gegenstande aufgefaßt hat, arbeitet nun für sich, nach lauter Bildern, ohne Mitwirkung des Gegenstandes: die Augen scheinen ihn zu treffen, aber sie sind in sich gekehrt, und wollen gern wenigstens Einen Eindruck behalten, der gegenwärtig ist, um an ihn das Bild der übrigen zu knüpfen. Vergebens! die Gegenwart der Eindrücke entschlüpft der Einbildungskraft. Nun strengt sie sich nochmals an, blickt wieder auf den Gegestand hin, um die Eindrücke zu wiederholen; aber nochmals vergebens, nochmals fruchtlos, und nun beurtheilen wir den Gegenstand als erhaben.

104. Die Empfindung, die uns beym Anblicke des Erhabenen befällt, ist kein reines Wohlgefallen: es ist stets mit einer Art Unbehäglichkeit gemischt, die ganz natürlich aus der Unangemessenheit des Gegenstandes mit unsrer Einbildungskraft entspringt. Denn in der That kann ein Gegenstand der Einbildungskraft nicht gemäß seyn, den sie, bey aller angewandten Mühe, nicht als Ganzes zusammenzufassen vermag. Das Mißfallen ist daher leicht zu erklären; aber desto schwieriger das Wohlgefallen an solchen Gegenständen, und doch müssen sie uns wohlgefallen, weil sonst der Geschmack sich sogleich von ihnen, als Dingen entfernen würde, die der Einbildungskraft nicht gemäß sind. Es bedarf daher der Untersuchung, worin das Wohlgefallen an erhabenen Gegenständen bestehe, und diese wollen wir sogleich anstellen, ohne uns darum zu bekümmern, ob nicht vielleicht der Anfang unserer Betrachtungen über diesen Punct, die Schwierigkeit eher zu vermehren, als zu vermindern scheine.

105. So viel nähmlich ist gewiß, daß die Gegenstände, von denen wir so eben gespro-

chen, nicht für alle Menschen erhaben zu seyn brauchen. Der Mensch, dessen Einbildungskraft Stärke genug besitzt, um eine sehr große Menge von Eindrücken wirklich zusammen zu fassen, ohne einen von ihnen zu verlieren, wird einen solchen Gegenstand seiner Einbildungskraft noch immer gemäß finden, und sein Geschmack ihn als schön beurtheilen. Was der schwächern Phantasie nicht zu umfassen möglich war, verbindet seine stärkere Einbildungskraft als Ganzes: für ihn hat sich die Erhabenheit gesenkt, und er übersieht sie.

106. Die Sachverständigen haben daher auch wirklich sehr richtig das Große vom Erhabenen unterschieden, und Gegenstände, die, wenn auch aus vielem Mannichfaltigen bestehend, doch aber von beyden Seiten begrenzt sind, lieber mit dem Namen des Großen, als dem des Erhabenen belegt. In der That nennt man einen Gegenstand nur immer in Bezug auf das Maaß, womit man ihn mißt, groß; und ein und der nähmliche Gegenstand kann für ein kleines Maaß groß, für ein großes Maaß klein heißen. Da nun aber hier die Schwierigkeit oder Leichtigkeit, mit der die

Einbildungskraft das Ganze umfaßt, das Maaß abgiebt, wonach die Schönheit des Gegenstandes ermessen wird, so sieht man sehr leicht ein, daß es auf die Stärke der Einbildungskraft ankommt, ob der Gegenstand als schön, oder als nicht schön beurtheilt werden soll. Ein solcher Gegenstand wird daher auch für den Menschen, dessen Einbildungskraft nicht Stärke genug besitzt, das Ganze zusammen zu fassen, nicht schlechterdings erhaben, d. h. für alle Menschen unzusammenfaßbar, sondern nur groß seyn. Denn jeder wird sich wohl selbst eingestehen, daß es, bey einem Gegenstande, der von beyden Seiten begrenzt ist, und der daher doch ein Ganzes ausmacht, gar nichts Unmögliches enthalte, eine Einbildungskraft zu finden, die mehr Stärke besitzt, als die seine, und die das vermag, was sie nicht leisten kann. Bey einem Gegenstande, der von beyden Seiten begrenzt ist, bey der allergrößten egyptischen Pyramide, der Peterskirche u. d. gl. hat das Auffassen doch einmal ein Ende, und es kommt nun nur darauf an, ob das Zusammenfassen gelingt oder nicht. Erhaben für den, der dieß nicht kann, bleiben dergleichen Gegenstände

freylich; aber auch nur für ihn, nicht für jedermann; sie sind nicht schlechterdings erhaben, und heißen daher **große Gegenstände.**

107. Ganz anders verhält es sich mit solchen Gegenständen, von denen man schon im voraus wissen kann, daß keine menschliche Einbildungskraft sie je umfassen wird, weil sie nicht einmal das zweyte Ende derselben zu erreichen, und dieses aufzufassen vermag. Dergleichen Dinge sind für die Einbildungskraft eines jeden Menschen überschwenglich, und daher an und für sich **erhaben.**

108. Es giebt aber solcher Gegenstände von zweyerley Art. Entweder haben sie wirklich kein zweytes Ende, sind sie wirklich grenzenlos; oder zweytens, ist die Einbildungskraft nicht vermögend, das, was ihr als Ende dargeboten wird, für das Ende anzuerkennen.

109. Wenn sich der grenzenlose Himmel mit seiner unzählbaren Anzahl von Sternen, unsern Blicken darbietet, und die Einbildungskraft erst die zu unserm Sonnensysteme gehörigen Planeten, dann die Fix- und Nebelsterne, und alles das auffaßt, was die de la Hires, und die **Herschel** entdeckt haben, merkt sie

bald, daß ihr das, was noch am Ganzen fehlt, aufzufassen unmöglich falle. Und wenn noch Myriaden von Jahren verflossen, und Entdekkungen auf Entdeckungen gehäuft seyn werden, wird noch eine unendlich reiche Nachlese von Entdeckungen zu machen übrig bleiben: der Mensch wird weiter gerückt seyn, das Ende erreicht er nie. Weiß nun auch gleich die Einbildungskraft nicht, warum sie hier das Ganze nicht in Ewigkeit umfassen werde, und braucht sie auch gleich nicht dieß zu wissen, so sieht sie es doch deutlich genug, daß sich ihr hier immer noch mehr Eindrücke darbieten, je mehr sie deren auffaßt. Dadurch fühlt sie, in dem Grenzenlosen des Gegenstandes, seine wahre Erhabenheit über alle menschliche Fassungskraft, und er wird von ihr für schlechterdings erhaben erkannt.

110. Dergleichen Gegenstände haben wirklich keine Grenze, und ihre Erhabenheit besteht in ihrer Endlosigkeit. Manchmal aber verdient ein Gegenstand den Namen erhaben, ohne endlos zu seyn: wenn Berg auf Berg gehäuft, hier eine mächtige Felsenmasse über einer unabsehbaren Kluft herabhängt, zu fallen scheint,

und doch nicht fällt, dort zwey unförmige Spitzen so nahe sich begegnen, daß der schärfste Blick nur mit Mühe das Tageslicht zwischen ihnen durchschimmern sieht, indeß ein reißender Bergstrohm, fürchterlich rauschend, sich zwischen beyden mit Macht durchdrängt, sich tausend Mahl bricht, und seine sprudelnden Wogen in feinen Staub zerschellt, so weit zurückwirft, daß das Auge sie nicht mehr erreicht — wenn alles dieß sich unsern Blicken mit eins darbietet, halten wir auch diesen Gegenstand für erhaben.

III. Hier hat nun der Gegenstand ein wirkliches Ende, er ist begrenzt um und um, und es wäre vielleicht nicht unmöglich, das Ganze mit der Einbildungskraft zu umfassen. Aber eben weil es der Enden so viele giebt, weil das Ganze so unförmlich ist, weil die Eindrücke so ganz ohne alle formale Aehnlichkeit geschehen, findet die Einbildungskraft keinen Leitfaden zur Zurückrufung der einzelnen Eindrücke, erwartet sie stets einen Ruhepunct, bey dem sie sich sammeln, und das Ganze, nach dem Gesetze der formalen Aehnlichkeit, in einem Totaleindrucke sich vorstellen könnte. Aber da

sie, mit der größten Anstrengung, diesen erwünschten Ruhepunct nicht erhascht, sieht ihr das Ganze als endlos aus, und sie nennt den Gegenstand schrecklich erhaben.

XI.

(Ehrfurcht, Bewunderung, Verwunderung und Entsetzen.)

112. Ehe wir nun zu dem Grunde des Wohlgefallens an dergleichen Gegenständen zurückkehren, und die verschiedenen Gattungen derselben aufzählen, müssen wir uns noch mit der Gemüthsveränderung beschäftigen, die aus dem Anblicke der eben gedachten Arten des Erhabenen entspringt.

113. Das Große (106) erregt Ehrfurcht, das Endlose oder schlechterdings Erhabene (109) Bewunderung, und das Erhabene der andern Art, oder das schrecklich Erhabene (111) Entsetzen.

114. Ehrfurcht, Bewunderung und Entsetzen, diese drey Begriffe, die so nahe an einander grenzen, sind doch sehr merklich von einander verschieden. Dem Aesthetiker, der aus dem Gefühl, das sich seiner bemeistert, den

Gegenstand beurtheilt, der vor ihm liegt, und ihm dieß Gefühl einflößt, muß sich bestreben, die Grenzen eines jeden Gefühls zu kennen. Der Mensch von ungebildetem Geschmack übertreibt gern, und verwechselt daher gewöhnlich den Ausdruck für seine schwächere Empfindung mit einem stärkeren: er glaubt das Große bewundern und über das Erhabene sich entsetzen zu können; und doch flößt das Große so wenig Bewunderung, als das Erhabene Entsetzen ein. Die Geschmackslehre muß diesen Misbräuchen vorbeugen. Sie, die nichts anders seyn darf, als eine richtig gezeichnete Karte für den Wanderer in dem Gebiete der Empfindungen, muß die Grenzen genau anzeigen, die eine Empfindung von der andern trennt. Und so mag man die Umständlichkeit nicht verargen, mit der die gedachten Gefühle hier behandelt werden.

115. Ehrfurcht gehört zu den gemischten Gefühlen, und entsteht immer aus dem Bewußtseyn, daß der, für den wir Ehrfurcht hegen, uns an Geisteskräften überlegen sey. Wir ehren, würdigen die Geisteskräfte des andern, und weiden uns mit Wohlgefallen daran; aber

mitten in diesem Wohlgefallen befällt uns eine Furcht vor seiner Ueberlegenheit, und drängt sich uns das Bewußtseyn unserer eigenen Schwäche mit Mißbehagen und ganz unwillkührlich auf.

116. Eigentlich zu reden wird uns daher kein lebloses Ding Ehrfurcht einflößen können. Denn Ehre setzt die Würdigung der Geisteskräfte des andern, also eines denkenden Wesens voraus. Aber die Seele des Menschen läßt sich so gern von sich selbst hintergehen. Sie muß zu jeder Wirkung eine Ursache, und zu jedem nach irgend einem Gesetze geformten Dinge, ein vernünftiges Wesen als Urheber denken; und nun verlegt sie die Empfindung, die ihr die Gegenwart des Urhebers eingeflößt haben würde, auf sein Werk; fühlt Ehrfurcht beym Anblicke des Großen, weil dessen, wenn auch äußerst dunkel gedachter Urheber, sie mit dieser Empfindung erfüllt hätte.

117. Wenn wir in einen hundertjährigen Eichenwald treten, und mit der größten Anstrengung der Einbildungskraft die mannichfaltigen Gestalten, die sich unserm Blicke darbieten, nicht als Ganzes zusammenfassen können,

nennen wir diesen großen Gegenstand einen ehrwürdigen Wald. Ganz richtig! Denn weil wir den Wald, dem Begriffe nach wenigstens, als ein geordnetes Ganzes betrachten, und ihn doch mit unserer Einbildungskraft nicht als Ganzes umfassen, von ihm keinen Totaleindruck entwerfen können, so stellen wir uns die Geisteskräfte dessen, der den Wald geordnet, und ihn daher als Ganzes mit seiner Einbildungskraft umfaßt haben muß, größer als die unsrigen vor: ehren und fürchten diese Geisteskräfte, fühlen Ehrfurcht vor ihnen. Nun aber dieses Gefühl auf den Wald selbst übertragen ist, scheint uns das Werk selbst mit Ehrfurcht zu erfüllen, und wir nennen es einen ehrwürdigen Wald.

118. Hier ist die Größe des Werkes Schuld, daß wir die Geisteskräfte seines Werkmeisters zwar für höher als die unsrigen, aber doch von einer solchen Beschaffenheit halten, die zwischen ihnen und den unsrigen eine Vergleichung anzustellen verstattet: beyde scheinen uns wenigstens von einerley Art, nur jene von größerer Stärke als diese zu seyn. Da wir nun aber bey dieser Vergleichung, wie man sagt,

zu kurz kommen, mischt sich in das Wohlgefallen an der Schönheit der Geisteskräfte des andern, das Mißfallen an unserer eigenen Schwäche, und bringt das Gefühl der Ehrfurcht in uns hervor.

119. Sobald aber Werke vor uns liegen, deren Urheber mit Geisteskräften gedacht werden muß, die von ganz anderer Beschaffenheit als die unsrigen sind; sobald unser Urtheil nicht zwischen dem Mehr und dem Weniger schwankt, sondern sich bestimmt erklärt: dergleichen vermag der Mensch, als Mensch nicht zu leisten, alsobald verschwindet jeder Zurückblick auf uns selbst, und das Gemüth weidet sich bloß an der Erzeugniß eines Wesens, das es höher als die Menschheit anzuerkennen, gezwungen ist. In dem kleinsten Wurme, wie in jener ungeheuern Erdendecke, in der unzählige Körper schwimmen, ist alles unendlich, alles Mittel und Zweck zugleich, alles Beweis, daß kein dem Menschen ähnliches Wesen es hervorgebracht. „Das Auge wird nicht satt zu sehen, das Ohr nicht müde zu hören," und die Beschäftigung mit diesem unendlichen Mannichfaltigen des Gegenstandes füllt unser Gemüth

müth so ganz aus, beraubt uns so ganz des Bewußtseyns unsers Selbst und unsrer Schwäche, daß wir uns ganz dem Gegenstande, der uns diese Fülle darbietet, hingeben, daß wir in einen Zustand gerathen, den wir Bewunderung nennen.

120. Bewunderung setzt demnach immer einen Gegenstand voraus, der ein vernünftiges Wesen zum Urheber hat, einen Gegenstand, in dem wir Zusammenhang von Ursache und Wirkung entdecken, aber einen solchen Zusammenhang, der von Menschen wohl eingesehen, aber nicht erkannt und nachgeahmt werden kann.

121. Bewunderung, ganz etwas anders als Ehrfurcht, gehört zu den Empfindungen, die den Menschen in eine Art von Seelenruhe versetzen. Indeß bey der Erblickung des Ehrfurchtsvollen, das Gemüth sich immer anstrengt, das Ganze zu umfassen, um sich des peinigenden Gedankens an unsere eigne Schwäche zu entschlagen, indeß sie hier mit rastloser Thätigkeit arbeitet: befreyet uns das Bewunderungswerthe von diesem ermüdenden Gefühle durch sich selbst, giebt es uns gar keine Hoffnung, es je umfassen zu können, und läßt uns

ruhig erwarten, was wir von ihm noch ferner zu entdecken vermögen. Ruhiges Spähen in dem unendlichen All, das vor uns liegt, reines Wohlgefallen an dem, was wir entdeckt haben, nicht ohne Beymischung von Mißbehagen über das, was uns noch fehlt, ist der Hauptcharakter der Bewunderung, ist die Hauptwirkung des Bewunderungswürdigen.

122. Bewunderung, ganz etwas anders, als Verwunderung, setzt stets die Einsicht in den Zusammenhang zwischen Wirkung und Ursache, wenigstens in den Theil vom Ganzen voraus, den wir umfassen; sie setzt die Vermuthung voraus, daß wir das übrige uns noch unbekannte, ebenfalls nach Ursache und Wirkung verbunden finden würden, wenn wir es ganz übersehen könnten. Der Theil von dem Ganzen, den wir umfassen, flößt uns eine so hohe Meinung von dem Urheber des Ganzen ein, daß uns von ihm nichts unmöglich scheint, und wir immer mehr erwarten als wir finden können.

123. Sobald wir aber die Kräfte des Urhebers kennen, und von ihm nichts, oder doch wenigstens nicht viel erwarten, und nun ein

Werk, eine That von ihm ausgeführt sehen, die unsere Erwartung übertrifft, verwundern wir uns darüber: so daß Verwunderung gerade das Entgegengesetzte der Bewundrung ist. Der bewunderte Gegenstand zeugt von der Erhabenheit des Uehebers; der Gegenstand der Verwunderung von dem geringen Zutrauen, das wir in den Urheber desselben setzen; jener läßt uns keinen Augenblick Zeit, an unsere eigene Schwäche zu denken, und uns mit jenem erhabenen Wesen zu messen; dieser ruft ganz die Schwäche dessen hervor, der des Gegenstandes Urheber ist, und zeigt uns in unsrer ganzen Stärke. Der gebildete Mensch kann die Werke der Schöpfung nur bewundern; sich darüber verwundern, heißt den Schöpfer erniedrigen.

124. Diese Gemüthsruhe, die uns das Bewunderungswürdige läßt, entspringt, wie gesagt (121) aus der Einsicht in den Zusammenhang von Wirkung und Ursache, den wir wenigstens in dem Theil von dem Ganzen finden, den unsere Einbildungskraft umfaßt. Bleibt uns auch der größere Theil von dem Gegenstande unbekannt, wissen wir gleich

nicht, wie das Ganze ausfällt, so hat uns doch das Bruchstück, das vor uns liegt, eine solche Probe von den Geisteskräften des Urhebers abgelegt, daß wir, still erwartend was uns noch davon offenbaret werden möchte, diesen Zusammenhang in dem Ganzen vermuthen, und das Ganze bewundern. Sobald wir aber das Ganze bloß deßhalb nicht umfassen können, weil wir gar keinen Zusammenhang finden, weil die Einbildungskraft jeden Augenblick den Faden gleichsam zerreissen muß, mit dem sie das vorgefundene Mannichfaltige zusammenknüpfen will; alsobald ist uns auch unsre Gemüthsruhe mit einem Male geraubt, und dieß ist die Wirkung des Schrecklich-Erhabenen.

125. Schrecken entsteht nähmlich allemahl von der Wahrnehmung einer Wirkung, ohne Wahrnehmung der sie jetzt hervorbringenden Ursache. Ein Blitz, ein Schuß, eine schnell vor uns vorüber rauschende Gestalt, eine plötzlich gehörte angenehme oder unangenehme Nachricht, erschreckt uns, weil wir eine Wirkung wahrnehmen, ohne die Ursache überhaupt zu kennen, die sie hervorbringt, oder ohne doch wenigstens die Ursache zu kennen,

welche die Wirkung gerade jetzt hervorgebracht hat.

126. Gehäufte, oft sich wiederholende Wirkungen, immer so ganz unerwartet, immer gleichsam so ganz ohne Ursache erscheinend, daß jede, einzeln genommen, erschrecken würde, erregen zusammen Entsetzen.

127. Den physiologischen Grund, der nicht hierher gehört, bey Seite gesetzt, findet das Schrecken (125) und das Entsetzen (126) in der menschlichen Vorstellungsart seine Erklärung. Wir müssen uns so unumgänglich zu jeder Wirkung eine Ursache vorstellen, und bauen die ganze Sicherheit unseres Lebens und unserer Wohlfarth auf die Unumstößlichkeit des Satzes: nichts geschieht ohne Ursache, daß wir für Leben, Wohlfarth und alles besorgt sind, sobald sich uns eine Wirkung gleichsam ohne Ursache darbietet. Wir hören plötzlich einen Schlag, ohne dessen Ursache zu kennen, fahren zusammen und erschrecken. Noch sind wir freylich überzeugt, daß uns daraus kein bekanntes Uebel entspringen werde — denn sonst wäre es Furcht — aber wir erschrecken auch nicht wegen des erwarteten bekannten

Uebels, sondern bloß, weil wir eine Wirkung ohne Ursache hören, und Folgen erwarten, die wir eben so wenig kennen, und von denen wir eben so wenig wissen, woher sie entspringen werden, als wir von der jetzigen Erscheinung wissen, woher sie entsprungen ist.

128. So lange wir die Erscheinungen gewöhnlich fortfließen, und Wirkungen aus Ursachen entstehen sehen, finden wir einen verständlichen Zusammenhang unter den Dingen, und sind eben deßhalb ruhig. Ein verständlicher Zusammenhang ist, so denken wir, Werk eines verständigen Wesens, und ein solches Wesen weicht nicht von den Regeln ab: was gestern von der Ursache zu erwarten gewesen ist, das wird auch noch heute daraus folgen. Sobald aber dieser verständliche Zusammenhang aufzuhören scheint, erkennt die Einbildungskraft auch keinen verständigen Urheber in der Wirkung, weiß sie nicht, was aus ihr entspringen kann, erwartet unbekannte üble Folgen, und erschrickt. Das verstehe ich nicht! das ist mir unbegreiflich! u. d. gl. sind wohl die gewöhnlichsten Redensarten, deren sich der etwas zu sich gekommene Erschrockene

als Zeichen bedient, daß seine Einbildungskraft sich keiner Erscheinung bewußt sey, die mit der gegenwärtigen Aehnlichkeit genug hätte, um daraus die Folgen derselben abnehmen zu können.

129. Tritt uns daher ein Gegenstand vor Augen, in dem das Mannichfaltige so chaotisch zusammengestellt ist, daß die Einbildungskraft in jedem Augenblick unterbrochen wird, wenn sie von einem Theil zu dem andern, nach dem Gesetze der formalen Aehnlichkeiten übergehen will; hat sie bey der Auffassung der einzelnen Eindrücke so wenig Aehnlichkeit unter diesen Eindrücken gefunden, daß sie dieselbe als gar nicht zusammenhängend betrachten muß, so scheinen ihr diese Dinge auch als ohne Ursache so zusammen da zu stehen. Aehnlichkeit ist für die Einbildungskraft der einzige Grund, warum gerade diese Wirkung auf diese Ursache, gerade diese Vorstellung auf die vorige folgt. Dinge daher, die sie ohne alle Aehnlichkeit mit einander verbunden findet, scheinen ihr Werke eines Wesens zu seyn, dessen Wirkungsgesetze sie gar nicht kennt, eines Wesens, das ganz verschieden vom Menschen seyn muß: sie

erschrickt, und nennt den Gegenstand selbst, eben weil er die Fassungskraft der Phantasie übersteigt, schrecklich-erhaben.

XII.

(Das mathematisch und dynamisch Erhabene.)

130. Wie man nun aus den bisherigen Betrachtungen ersieht, beziehen sich die Empfindungen, die uns das Große, Erhabene und Schreckliche in der leblosen Welt einflößt, mehr auf den Geist dessen, den wir für deren Urheber annehmen, als auf die leblosen Dinge selbst: wir fühlen gleichsam den Meister in seinem Werke, und zollen diesem die Empfindung, die wir jenem schuldig zu seyn glauben.

131. Wie vielmehr wird uns demnach eine Geistes- oder körperliche Kraft mit Ehrfurcht, Bewunderung oder Entsetzen erfüllen, wenn sie sich groß, erhaben oder schreckiich zeigt, und solcher Gestalt unmittelbar die Eigenschaften darlegt, die wir in den leblosen Dingen nur mittelbar erkannten.

132. Jede Kraft eines lebenden Geschöpfes, die bey aller Aehnlichkeit mit der unsrigen, doch von der Einbildungskraft nicht um-

faßt wird, erhält den Nahmen groß, und erfüllt uns mit Ehrfurcht; jede Kraft, deren Aeusserung einen Zusammenhang zwischen Wirkung und Ursache verräth, die aber von keinem Menschen in ihrem ganzen Umfange gefaßt werden kann, heißt erhaben, und wird von uns bewundert; endlich ist jede Kraft schrecklich-erhaben, und flößt Entsetzen ein, sobald wir das Uebel, das uns aus dieser Kraft entstehen kann, deßhalb nicht zu übersehen vermögen, weil wir allen Zusammenhang zwischen Wirkung und Ursache vermissen. Der Zorn Achills zeugt von einer großen Kraft; der Weise der Stoiker ist erhaben, und die Wuth des Ajax entsetzlich.

133. Aber eben weil wir in dem Menschen Kräfte wahrnehmen, die den Beobachter zur Ehrfurcht, zur Bewunderung und zum Entsetzen zwingen, sinnbildert die Einbildungskraft, und verleitet das Gefühl bey manchen Erscheinungen von Kraftäußerung der todten oder unvernünftigen Natur, auch ähnliche Empfindungen zu haben. Die Stärke des Löwen macht ihn, an und für sich, eben so wenig zu einem majestätischen Thiere, das uns Ehrfurcht

einflößt, als die Gewalt des tobenden Meeres es an und für sich zu einem erhabenen Gegenstande erhebt, der Bewundrung verdient — denn, wie gesagt, Ehrfurcht und Bewunderung sind Gefühle, die wir nur für die Kraft eines vernünftigen Wesens hegen können. Aber die Einbildungskraft spielt hier den Meister, dichtet sich immer in den bloß thierischen oder organisirten Stoff, Vernunft und Willkühr hinein, verehrt in dem Löwen einen Menschen, und bewundert in dem Ocean einen Gott.

134. Die Wirkung des Großen, Erhabenen und Entsetzlichen jeder Art, wird demnach alle Mahl gleich ausfallen: mag es die Menge des Mannichfaltigen, mag es die Stärke der Kraftäußerung eines vernünftigen oder unvernünftigen Wesens seyn; immer werden wir für das Große, Ehrfurcht, beym Anblicke des Erhabenen, Bewunderung, und bey dem des Schrecklich-Erhabenen, Entsetzen fühlen. Aber doch haben die Sachverständigen, denen es mit Recht darum zu thun ist, die Gefühle des Menschen in deren einfachste Bestandtheile zu zerlegen, zweyerley Arten von Großem, Erhabenem und Schrecklichem unterschieden.

135. Ist die Menge der Theile nach oder neben einander der nächste Grund zu unserer Ehrfurcht, unserer Bewunderung und unserm Entsetzen, so nennen sie die Gegenstände, die uns diese Gefühle einflößen, mathematisch groß, erhaben und entsetzlich. Denn in der That kann man alles zum Gebiete der Mathematik zählen, was sich auf die Begriffe von Ausdehnung und Menge bezieht. Auch müssen wir, bey dem Anblicke der gedachten Gegenstände, wirklich eine Art von Messung anstellen, ehe ihr Anblick uns zu den ihnen entsprechenden Gefühlen vermögen kann. Freylich bedienen wir uns bey dieser Messung keines äußern Maaßes, wir legen dabey keinen Maaßstab an; aber doch geht eine solche Messung innerlich im Gemüthe des Menschen dabey vor, die man auch eine ästhetische Größenschätzung nennt. Denn bey jedem Gegenstande, der aus Theilen neben oder nach einander besteht, und uns zum Auffassen vorgelegt wird, sind wir uns ziemlich sogleich der Größe bewußt, die unsere Einbildungskraft davon zusammenzufassen vermag. Nun nehmen wir diese als Maaß an, und vergleichen die Grö-

ße des Gegenstandes damit: je größer er in Verhältniß dieses Maaßes ausfällt, für desto größer halten wir ihn auch; und für erhaben, wenn unsere Fähigkeit zusammenzufassen, dieß innere Maaß, sich zu der Menge des zusammenzufassenden Mannichfaltigen, wie nichts zu etwas verhält.

136. Reißt uns aber die Kraft eines vernünftigen oder unvernünftigen Wesens zur Ehrfurcht, Bewunderung oder zum Entsetzen hin, so fühlen wir freylich auch die Größe und Erhabenheit des Gegenstandes nur durch eine innerlich angestellte Vergleichung zwischen unserer Kraft und der des Gegenstandes. Aber eben, weil Kraft mit Kraft nur verglichen, nicht gemessen werden kann, eben weil es hier keine Theile neben und nach einander giebt; unterscheidet sich diese Gattung von der so eben genannten wesentlich. Daher nannte man solche Gegenstände, bey denen wir bloß unsere Kraft mit der ihrigen vergleichen, und bey denen die Vergleichung so ausfällt, daß die Gegenstände uns Ehrfurcht, Bewunderung oder Entsetzen ablocken, dynamisch groß, erhaben oder schrecklich, von dem griechischen Worte Dynamis, welches Kraft bedeutet.

137. Diesen Betrachtungen zu Folge haben wir zwey Hauptgattungen von erhabenen Gegenständen: die mathematischen (135) und die dynamischen (136); und jede dieser Gattungen begreift drey Arten unter sich: das Große (106. 132) das Erhabene (107. 132) und das Entsetzliche. (111. 132.)

XIII.

(Gewohnheit, Neuheit, Trägheit.)

138. Wir können nun der Beantwortung der oben (104) aufgeworfenen Frage etwas näher rücken. Von allen drey erwähnten Arten des Erhabenen (137) gestehen wir, daß der Geschmack sie nicht zu der Classe der schönen Gegenstände zählen könne. Das Schöne muß der Fassungskraft der Phantasie gemäß seyn; denn eben dadurch beurtheilt der Geschmack den Gegenstand als schön. Aber weder das Große, noch das Erhabene und Schreckliche, kann von unserer Einbildungskraft umfaßt werden, ist ihr gemäß. Was hilfts, daß wir uns (121) bey der Erblickung des wahrhaft Erhabenen ruhig verhalten, und uns gleichsam in unser Schicksal ergeben: das, was

uns noch von dem Gegenstande fehlt, und so deutlich uns den Spiegel von unserer Schwäche, unserer Eingeschränktheit vorhält, demüthigt uns, und legt immer den Beweis ab, daß der Gegenstand unserer Einbildungskraft nicht gemäß sey. Also darin verfährt das Geschmacksurtheil sehr übereinstimmend mit sich selbst, daß es dergleichen Gegenstände nicht schön findet. Aber wodurch entspringt denn nun das Wohlgefallen an ihnen? Wenn das Wohlgefallen an der schönen Form nur auf der Angemessenheit derselben zu unserer Einbildungskraft beruht, und die Angemessenheit hier offenbar nicht angetroffen wird, so sollte man den Anblick solcher Gegenstände, wie den der häßlichen, zu fliehen, oder doch wenigstens zu vermeiden suchen. Und doch sucht von der einen Seite der Mensch nichts so gern auf, als große, erhabene und schreckliche Gegenstände, und weidet er sich vielleicht von der andern an nichts mit größerm Wohlgefallen, als an dem Anblick derselben. Woher dieses?

139. Wir haben absichtlich die Wirkung des Großen, Erhabenen und Schrecklichen vorangeschickt. Ohne diese zu kennen, würde man

vielleicht glauben, daß das Wohlgefallen an ihnen aus dem schönen Theil entspringe, den sie enthalten, und der unserer Einbildungskraft gemäß ist. Mag immer, wird man denken, das Große für mich, das Erhabene für alle Menschen überschwenglich, und das Schreckliche ohne allen Zusammenhang im Ganzen seyn: einen Theil von diesem umfaßt unsere Einbildungskraft doch, und bescheiden begnügt sie sich mit diesem ihr gemäßen Antheil, findet hieran genügsames Wohlgefallen, und thut auf das übrige Verzicht. — Allein das ist nicht wahr. Denn in dieser Vorstellungsart wäre das Wohlgefallen am Schönen und am Großen, Erhabenen und Schrecklichen, dem Wesen nach, nicht verschieden: dieses letzte gefiele uns nur in so fern es schön ist. Aber nach dem, was wir schon von der Wirkung des Großen, Erhabenen und Schrecklichen wissen, leuchtet die Verschiedenheit in dem Wesen des Wohlgefallens an ihnen und am Schönen von selbst ein. Ueberdieß ist ein Gegenstand um desto größer, je kleiner der Theil ist, den unsere Einbildungskraft davon umfassen kann, je kleiner also der schöne Theil in ihm ist. Woraus denn gerade,

was aller Erfahrung widerspricht, folgen würde, daß das Erhabene, in dem, nach Verhältniß des Ganzen, nur sehr wenig Schönes enthalten seyn kann, uns minder gefalle, als das bloß Große, als das gewöhnlich Schöne. Aber wahrlich, das ist nicht der Grund; der schöne Theil, der in ihnen liegt, veranlaßt nur die Einbildungskraft bey ihnen zu verweilen, fordert sie auf, nach der Umfassung des Ganzen zu streben, und gewährt ihr Wohlgefallen in diesem Streben. Das bedarf einer Erläuterung.

140. Zwey große Quellen des Wohlgefallens liegen in dem menschlichen Gemüthe, die in ihrem Laufe freylich ganz entgegengesetzte Richtungen einschlagen, aber nichts destoweniger einen gemeinschaftlichen Ursprung haben — Gewohnheit und Neuheit. Jede Arbeit, der wir gewohnt sind, jede Beschäftigung, jede Gedankenverbindung, die wir lange in dieser und keiner andern Ordnung gehabt, macht uns viel Freude: wir könnten dem Menschen ordentlich gram seyn, der uns darin einen andern Weg vorschreiben, wenn auch dadurch kürzer zum Ziele führen wollte. So offenbar

dieß

dieß nun aus dem Wohlgefallen an Gewohnheit entspringt, so offenbar strebt doch der Mensch von der andern Seite nach Neuem, und findet nicht minder großes Behagen an allem was neu ist.

141. Diese Erfahrungen sind zu bekannt, um länger dabey zu verweilen als nöthig ist, durch die bloße Anzeige von dem Daseyn derselben, auf diese Sonderbarkeit unseres Begehrungsvermögens aufmerksam zu machen. Aber so widersprechend diese Neigungen scheinen mögen, so finden sie doch beyde ihren gemeinschaftlichen Grund in einer Eigenschaft der Einbildungskraft, die ich Trägheit nennen möchte.

142. Bey den Körpern versteht man unter Trägheit nicht bloß, daß sie der Bewegung widerstehen, und es Mühe kostet, sie aus ihrer Ruhe zu bringen, sondern auch, daß der einmal in Bewegung gesetzte Körper sich ohne angewendete Kraft, weder zur Ruhe bringen, noch seine einmahl eingeschlagene Richtung verändern lasse. Man kann dieß eigentlich mit zwey Worten ausdrücken. Kein Körper verändert den Zustand worin er ist, ohne Ur-

sache: es bedarf einer Ursache, um ihn von Ruhe in Bewegung zu setzen, bedarf einer Ursache, um das Gegentheil zu thun, und ihn von der Bewegung in Ruhe zu bringen.

143. Und auch diese Eigenschaft verstehe ich unter dem Worte Trägheit der Einbildungskraft. Das Gesetz ihrer Thätigkeit nähmlich besteht, wie wir wissen, darin, daß sie gehabte Eindrücke vergegenwärtigt, die mit dem jetzigen Eindrucke Aehnlichkeit haben. Ist ihr nun der Eindruck gegeben, der mit dem gegenwärtigen Aehnlichkeit hat; haben sich beyde Eindrücke so oft neben einander gezeigt, daß die Einbildungskraft fast nicht umhin kann, bey der Gegenwart des einen von ihnen sich sogleich auch den andern als gegenwärtig vorzustellen; so ist sie hiebey nur im kleinsten Grade thätig: sie ist zur Ruhe gebracht, und es hält, vermöge des Gesetzes der Trägheit, schwer, sie aus dieser Ruhe zu reissen. Sie wendet einen ordentlichen Widerstand an, wenn man ihr einen andern neuen Eindruck mit einem von beyden, sonst immer von ihr in Verbindung gebrachten Eindrücken, zum Verbinden vorlegt.

144. Hat aber irgend ein Gegenstand stärker gewirkt, als die Einbildungskraft zu widerstehen vermag, hat er sie aus dem Zustand der Ruhe (143) gerissen, und sie gleichsam angespornt, durch die auffallende Aehnlichkeit des neuen Eindruckes mit dem alten, nicht den gewöhnlichen, sondern den neuen Eindruck in das Gemüth zurückzurufen, so ist die Einbildungskraft dadurch in Bewegung gesetzt worden: sie hat eine neue Richtung eingeschlagen, von der es, abermahls nach dem Gesetze der Trägheit, Mühe kostet, sie abzulenken. Sie verbindet nun gern die Eindrücke, die mit dem neuen Eindruck Aehnlichkeit haben, ist ganz thätig, Neues auf Neues zu häufen, und findet Wohlgefallen an dieser Thätigkeit.

145. Durch die Anwendung dieses Satzes auf die Gegenstände des Großen, Erhabenen und Schrecklichen, möchte sich diese Behauptung am besten beleuchten lassen. Die einzelnen Partieen dieser Gegenstände besitzen, wie wir wissen, Schönheit (139). Daher müssen die Theile derselben formale Aehnlichkeit haben, die es der Einbildungskraft möglich macht, die Partie wenigstens als Ganzes zu umfassen. Be-

gnügte sie sich nun damit, suchte sie nur den Theil vom Ganzen zu umfassen, der ihre Fähigkeit nicht übersteigt: so wäre sie dadurch in Ruhe gebracht. Aber da die übrigen Theile, die sie nicht mehr zusammenfassen kann, doch auch formale Aehnlichkeit haben müssen, weil sie sonst häßlich wären; so wird durch das Auffassen dieser ähnlichen Theile die Einbildungskraft in Bewegung gesetzt: sie will nun auch diese zusammenfassen, strebt noch immer nach einem größern Ganzen, und findet, weil dieses Streben dem Gesetze ihrer Trägheit gemäß ist, Wohlgefallen in diesem Streben, Wohlgefallen an dem Großen, Erhabenen und Schrecklichen, das diesem Streben Vorschub thut. — Die egyptische Pyramide mit Lichtern besetzt, mag uns wieder als Beyspiel dienen. Sie ganz zusammen zu fassen, fällt der Einbildungskraft unmöglich; und zwar, nicht weil die Theile derselben keine formale Aehnlichkeit haben, sondern weil deren zu viel sind. Also aus einem Theile von der ganzen Pyramide, dem vierten etwa, der die Fassungskraft der Imagination nicht übersteigt, kann sie

ein schönes Ganzes bilden. Thäte sie das wirklich, so wäre sie zur Ruhe gebracht. Aber da die übrigen Theile auch formale Aehnlichkeit mit dem schon zusammengefaßten Stück haben, da sie ferner durch diese schon in Bewegung gesetzt, und angetrieben worden, das, was ihr in der Pyramide vorliegt, wegen der formalen Aehnlichkeit der Theile, nach und nach aufzufassen: so ist es ihr unmöglich sich mit dem kleinern Ganzen, das sie zusammenfassen könnte, zu begnügen, und sich von ihm zur Ruhe bringen zu lassen. Sie strebt demnach, ganz ihrem Gesetze der Trägheit gemäß, auch nach der Zusammenfassung der übrigen dreyviertheil von der Pyramide, und findet, obgleich es ihr nicht gelingt, doch Wohlgefallen an diesem Streben, weil es dem Gesetze ihrer Trägheit, und daher ihr selbst gemäß ist.

146. Nirgends leuchtet die Gewalt mit der die Einbildungskraft fortgerissen wird, so deutlich hervor, und nirgends liegt der Kampf mit dem Verstande, den die Einbildungskraft zu bestehen hat, so deutlich vor Augen, als beym Anblicke des Schrecklich-Erhabenen. Denn zwey Gesetze kämpfen allerdings beym

Anblicke des Großen, Erhabenen und Schrecklichen in dem Gemüthe des Menschen, und jedes von ihnen möchte es für sich gewinnen. Der Verstand findet Wohlgefallen an dem Ganzen, das er denken kann, und daher bestürmt er die Einbildungskraft, irgendwo stehen zu bleiben, und ihm von einem Theile der aufgefaßten Eindrücke einen Totaleindruck zu überliefern: er will, daß sie den für sie überschwenglichen Gegenstand nur so weit auffassen möge, als sie zusammen zu fassen vermag: er will ihre Ruhe. Sie hingegen findet, da sie einmahl in Bewegung gesetzt worden, Wohlgefallen in dem Fortstreben, in der noch ferneren Auffassung der Theile; und sie will Thätigkeit. Daher wird allemahl dieser Streit zwischen dem Ruhe liebenden Verstand, und der unruhigen Einbildungskraft, beym Anblicke des Großen, Erhabenen und Schrecklichen entstehen. Aber, wie gesagt, beym Schrecklich-Erhabenen drückt sich das, was in uns vorgeht, sichtlich auf unsern Körper ab, und giebt uns einen Beweis von dem Gesagten aufs Deutlichste. Denn jede Bewegung, jede Gebehrde unseres Körpers deutet alsdann

darauf hin. Wir halten die Hand vor die Augen, wenden das Gesicht weg von dem schrecklichen Gegenstande, aber gleichsam unwillkührlich hingerissen, setzen wir die Beschäftigung mit demselben fort. Gern nähmlich wollten wir uns dem Anblicke eines Ganzen entziehen, das für den Verstand kein Ganzes ist, gern wollten wir daher mit dem Theil zufrieden seyn, in dem die Einbildungskraft noch einigen Zusammenhang erblickt, und aus dem sie noch so einiger Maaßen einen Totaleindruck bilden könnte. Aber angetrieben durch den Stoß, den sie erhalten hat, kann die Einbildungskraft nicht stehen bleiben, faßt sie immer mehr und mehr Theile von dem schrecklichen Gegenstande auf, und findet das größte Behagen in einer Beschäftigung, die zwar der Verstand verwirft, aber von ihr sehr gebilligt werden muß, weil es ihrem Gesetze der Trägheit so ungemein entspricht.

IXV.

(Wiederholung.)

147. Nehmen wir das bisher Gesagte abermahls zusammen; so ergiebt sich, daß das

Wohlgefallen sowohl am mathematisch, (135) als am dynamisch (136) Großen, Erhabenen und Schrecklichen, weder auf dem Angenehmen der einzelnen Eindrücke, noch auf der Nützlichkeit der aus dem Ganzen entspringenden Folgen, noch endlich der richtigen Uebereinstimmung der Zeichen mit der bezeichneten Sache, sondern lediglich auf der Art und Weise beruhe, wie die Theile neben und nach einander folgen. Auch hier also ist das Wohlgefallen, ein Wohlgefallen an der Form des Gegenstandes, und an der Thätigkeit in welche der Gegenstand die Einbildungskraft versetzt, an der immerwährenden Beschäftigung, die er ihr darbiethet. Die Einbildungskraft trifft in ihm eine solche Fülle von Mannichfaltigkeit, und diese dergestalt geordnet an, daß sie aus allem zwar entweder gar kein, oder wenigstens kein leicht übersehbares Ganzes herausbringt; von dem sie aber doch, wegen der formalen Aehnlichkeit der Theile, angezogen, und gleichsam aufgefordert wird, das Ganze umfassen zu wollen. Sie gefällt sich in dessen Anschauung, weil dieß Streben ihr, die nun einmahl zur Thätigkeit aufgeregt worden, äußerst gemäß ist.

148. Vergleichen wir die Wirkung des eigentlich Schönen mit der des Großen, Erhabenen und Schrecklichen; so sieht man leicht den Unterschied ein, der zwischen jenem und diesen statt findet. Das Schöne läßt uns kalt und ruhig; die Gegenstände des Großen, Erhabenen und Schrecklichen aber reißen die Einbildungskraft aus ihrer Ruhe, und spornen sie zur Thätigkeit an. Das Schöne ist ein vollendetes Ganzes, das in kurzer Zeit von der Einbildungskraft zusammengefaßt werden kann: der Anblick desselben gefällt und befriedigt, und läßt daher nichts zu wünschen übrig; der Anblick des Großen, Erhabenen und Schrecklichen hingegen gefällt, weil er nicht befriedigt, weil der Wunsch des Menschen gleichsam rege wird, mit einer Einbildungskraft begabt zu seyn, die das Ganze umfassen, das Ganze schön finden könnte — man schreitet fort im Auffassen des vorliegenden Mannichfaltigen, um einen desto größeren Theil vom Ganzen zusammenfassen zu können: man ist thätig und daher unruhig.

149. Ist daher das Große, Erhabene und Schreckliche dynamischer Art, (136) so erzeugt

eben diese Unruhe, dieß Streben nach der Umfassung des Ganzen, den Wunsch im Menschen, eben so groß und erhaben handeln, und durch standhaftes Anschauen des Schrecklichen mit ihm vertraut werden zu können. Daher bewirken große und erhabene Thaten Nachahmung, und daher ist kein Gegenstand schrecklicher als derjenige, welcher sich plötzlich unserer Beobachtung entzieht. Dort hoffen wir durch die Nachahmung derselben, das große und erhabene als Ganzes zu umfassen, es daher schön finden zu können; hier wünschen wir, es eine Ewigkeit vor uns zu haben, damit, durch die lange Bekanntschaft mit ihm, das Gemüth einen Zusammenhang, eine Ordnung in ihm entdecke, wodurch er aufhöre schrecklich zu seyn. Für den großen und erhabenen Menschen sind seine Thaten nur schön: er übersieht sie und umfaßt sie als Ganzes; und was uns Ordnung zeigt, hört auf, uns zu erschrecken.

XV.

(Edel, naiv und lächerlich.)

150. Mit dem Großen, Erhabenen und Schrecklichen der dyamischen Art, (136) steht

das Edle, Naive und Lächerliche in der genauesten Verbindung, und daher müssen diese drey Arten des Wohlgefallens hier ihren Platz finden.

151. Das Edle, in seiner ursprünglichen Bedeutung, bezieht sich bloß auf moralische Handlungen. Ein Mensch, der mit Hintansetzung seines Eigennutzes, seine Pflichten erfüllt, und ohne Prahlerey noch Ruhmsucht Gutes ausübt, ist ein edler Mensch, und zwar um so edler, je weniger die Vernunft, und je mehr sein Gefühl an seinen Handlungen Theil nimmt. Wer streng die Gesetze der Vernunft vor Augen hat, und ihnen deßhalb nachlebt, weil er ein vernünftiges Wesen ist, verdient den Nahmen eines moralischen Menschen, eines Weisen: seine Leidenschaft, seine Sinnlichkeit, — so stellen wir uns ihn, wenigstens der Idee nach, vor — ist getödtet, und nur seine Vernunft leitet seine Handlungen. Sie sind daher auch Gegenstände, welche die Vernunft beurtheilen muß: die Einbildungskraft wage es nicht, diesen Heiligen vor ihren Richterstuhl zu fordern.

152. Sobald aber ein Mensch, wie alle

Menschen, mit viel Sinnlichkeit und Leidenschaft von der Natur versehen, dennoch Aufopferungen von seinen Rechten zum Besten seiner Mitmenschen macht; so bald sein Gefühl ihn so weit treibt, diese Aufopferungen anspruchlos und bescheiden zu machen, ohne auf Wiedervergeltung noch auf Dank und Ruhm zu rechnen; so bald dieß geschieht, zieht die Einbildungskraft die Handlung vor ihren Richterstuhl, und fängt an, sie, die ihr als Ganzes gegeben ist, nach dem Gesetze der Aehnlichkeit, mit andern Handlungen zu vergleichen, und in die Gründe zu derselben, als einzelne Bestandtheile, einzudringen. Dann erst steht die vor ihr liegende Handlung hervorragend über andere da; dann erst sind ihr die Gründe dazu überschwenglich für ihre Fassungskraft, und dann erst heißt ihr die Handlung eine edle Handlung.

153. Also von der moralischen Seite ist das Edle vom Großen zum Theil verschieden, zum Theil aber ihm gleich. Bey diesem sind die mannichfaltigen Theile gegeben, die Einbildungskraft hat sie auch alle aufgefaßt; aber sie kann sie nicht zusammenfassen, kann aus

ihnen kein Ganzes machen. Bey dem Edlen hingegen liegt das Ganze schon als gegeben vor ihr: sie hat nicht nöthig, es aus mannichfaltigen, nach und nach aufgefaßten Theilen, zusammenzusetzen; aber eben die Theile aufzufinden, aus denen es besteht, es in diese Theile zu zerlegen, und das Mannichfaltige aus der Einheit zu entwickeln, eben dieß fällt der Einbildungskraft unmöglich, und dieß ist es, was der Handlung den Nahmen der edlen Handlung erwirbt. Also von Seiten des Beobachters findet hier eine Verschiedenheit zwischen dem Edlen und dem Großen statt: bey dem Großen soll der Beobachter aus den Theilen das Ganze zusammensetzen, bey dem Edlen die Theile aus dem Ganzen entwickeln.

154. Der Sache nach aber sind sie vollkommen gleich. Denn die Handlung, die als edel beurtheilt werden soll, muß aus so vielen Theilen bestehen, daß der Beobachter sie nicht alle auffassen kann. Daher fällt es ihm auch unmöglich, aus den aufgefaßten Theilen das Ganze wieder herzustellen; was heißt das aber anders, als daß das Ganze ein großes Ganzes sey.

155. Freylich könnte noch ein anderer Unterschied zwischen dem Großen und Edlen gemacht werden, der darin bestände, daß dieß stets eine Handlung bezeichnet, die pflichtmäßig ist, da hingegen der Nahme Groß auch den abscheulichsten Handlungen zukommen könne, wenn nur zu ihrer Vollbringung die gewöhnlichen Menschenkräfte überschritten werden müssen. Allein, so gegründet dieser Unterschied auch seyn mag, liegt er doch theils außer dem Gebiethe der gegenwärtigen Untersuchung, theils auch scheint der Sprachgebrauch ihn nicht ganz zu billigen, da man von einer edlen Rache, einem edlen Zorn spricht, welche gewiß keine pflichtmäßigen Affekte sind.

156. Unterschied und Aehnlichkeit des Edlen und des Großen (153. 154) zusammen genommen, und das Edle von der ästhetischen Seite betrachtet; so ist der Gegenstand edel, der seine Größe unter der Form des Schönen verbirgt. Denn eben, weil der erste Anblick eines solchen Gegenstandes ihn uns als schön zu beurtheilen befiehlt, muß er sich uns als Ganzes, als übersehbares Ganzes darbiethen; aber eben weil die Einbildungskraft, so bald sie sich

auf die Entwickelung seines Mannichfaltigen aus dem Ganzen einläßt, ihn für groß erkennt, trägt der Gegenstand die Merkmahle des Edlen an sich: er ist groß, und erscheint dem Beobachter als schön.

157. Daher unterscheidet sich auch das ästhetisch Edle von dem Großen in der Wirkung. Wenn dieses Ehrfurcht (115) erregt, wenn wir beym Anblick desselben, uns der Betrachtung unserer eignen Schwäche, und daher der Furcht nicht entschlagen können, daß die überlegene Stärke des Gegenstandes uns gefährlich werden dürfte, flößt das Edle im Gegentheil Zutrauen ein. Alle Furcht verschwindet, sobald wir sehen, daß der Gegenstand sich gleichsam seiner Größe unbewußt sey, und daher von seiner Stärke gewiß keinen Gebrauch zu unserm Nachtheile machen werde. Das Unangenehme dieser Furcht verliert sich ganz, und selbst das Peinliche, das aus dem Bewußtseyn entspringt, wie wenig wir alle Theile des Ganzen auffinden, in alle Motive der That dringen können, tritt sehr in den Hintergrund, durch das Bewußtseyn, daß wir ein schönes Ganzes vor uns haben könnten, wenn wir uns nur nicht so

ängstlich um die Zergliederung der Theile bekümmern wollten. Reines Wohlgefallen an der schönen Form des Ganzen, verbunden mit dem Wohlgefallen der Einbildungskraft an der Thätigkeit, die es ihr in der Entwickelung der Theile darbiethet, bemeistert sich unserer beym Anblicke des Edeln, und unterscheidet es dadurch hinreichend vom bloß Schönen und bloß Großen.

158. Eine leicht auffaßbare Form, ohne alle grelle, in die Augen fallende Pracht, verbunden mit der Ungewöhnlichkeit des Ganzen, ist daher das Hauptkennzeichen des ästhetisch Edeln. Dadurch stellt es sich uns als schönes Ganzes, dadurch als ein solches dar, das sich gleichsam bescheiden in sich selbst zurückzieht; aber eben durch das Ungewöhnliche, durch das Neue in dem Ganzen, reißt es, ganz ohne sein Hinzuthun, die Einbildungskraft aus ihrer Ruhe, fordert sie zur Thätigkeit auf, und wirkt als edel auf den gebildeten Geschmack.

159. So wie aber das Edle nichts anders als eine hinter Schönheit versteckte, bescheiden zurückgezogene Größe ist; so ist das Naive nichts anders als ein, wenn ich mich so ausdrücken

drücken darf, vertieftes Erhabene. Beym Anblick des Erhabenen sehen wir sogleich ein, daß unsere Einbildungskraft nie das Ganze umfassen werde, weil des in ihm enthaltenen Mannichfaltigen kein Ende ist, und bewundern die Kraftäußerung dessen, der das Erhabene hervorgebracht hat, weil er es doch gewiß als Ganzes umfaßt haben muß. Beym Naiven hingegen finden wir die volle Kraftäußerung eines Wesens zur Hervorbringung eines solchen Ganzen verwendet, welches uns gar keine, oder doch äußerst wenig Kraft gekostet haben würde. Ein Kind, welches das Schwert eines Erwachsenen mit seinen kleinen Händen führen will, und nicht kann; jedes Wesen, das, bey aller Anstrengung, einer solchen geistigen oder körperlichen Bürde unterliegt, die zu heben uns gar keine Mühe gemacht haben würde; und alle jene Aeußerungen der Unschuld, der Unbefangenheit und des Harmlosen, in denen wir gar wohl merken, wie viel Kraft hier angewandt worden, um sich so zu äußern, und wie wenig Kraft doch, in Vergleichung mit der unsrigen, wirklich darin geäußert worden — alles dieß gehört in die Classe

des Naiven. Man könnte es daher erklären: das Naive sey ein Ganzes, in Vergleichung dessen das Gewöhnliche erhaben scheint.

160. Auch den naiven Gegenstand bewundern wir; aber eigentlich weniger ihn, als uns selbst, auf Veranlassung desselben. Wir kommen uns mit unserer Kraft so ungemein groß vor, fühlen uns so erhaben über jenen Gegenstand, daß wir uns der Bewunderung nicht enthalten, und das Mannichfaltige nicht auffassen können, das als Kluft zwischen seiner Schwäche und unserer Stärke liegt: sie scheint uns unübersehbar.

161. Daher ist die Wirkung des Naiven so unsäglich verschieden, und daher giebt es so wenig Gegenstände, in denen sich das Naive rein, und als wirkliches Beyspiel aufstellen läßt. Denn bald mischt sich in unsere Bewunderung Mitleiden mit dem naiven Wesen, wenn wir das Uebel vor Augen haben, dem es seiner Schwäche wegen unterliegt; bald Furcht, wenn wir die Gefahr kennen, der es sich dadurch aussetzt; und bald zwingt es ein Lächeln ab, wenn die Bedingungen des Lächerlichen, die es, wie wir bald sehen werden,

stets an sich trägt, so stark wirken, daß wir es mit dem Lächerlichen verwechseln.

162. Von der andern Seite aber, weil wir eine Vergleichung zwischen dem naiven Gegenstande und uns anstellen müssen, wenn wir ihn bewundern sollen, müssen wir in der festen Ueberzeugung leben, jenes Wesen habe nicht mehr leisten können, als es geleistet hat: es muß aus seinem ganzen Betragen die sittliche Unverdorbenheit und die Unbekanntschaft mit der Größe der geistigen oder körperlichen Schwierigkeit, hervorleuchten, die es durch seine Kraftäußerung zu überwinden glaubt, aber nicht überwinden kann. Und eben dadurch unterscheidet es sich vom Niedrigen und Verächtlichen. Auch gegen das Niedrige scheint das Gewöhnliche groß, und gegen das Verächtliche erhaben; aber es ist niedrig und verächtlich ohne Vergleichung mit uns, und wir wollen diese Vergleichung gar nicht anstellen. Beym Naiven stellen wir uns vor, daß unsere Kraft, die sich durch Worte oder Handlung äussert, einst auch so gewesen seyn mag, als sie jetzt noch in dem naiven Wesen ist; wir stellen uns dabey die Kluft vor, die

wir übersprungen haben müssen, um von jenem Standpuncte bis zu unserm jetzigen zu gelangen, und, da sie uns so übermäßig weit dünkt, verlieren wir uns im Anschauen derselben, und verfallen in die Empfindung, die man Bewunderung nennt. Hingegen vergleichen wir das Niedrige und Verächtliche nie mit uns, glauben gar nicht, daß wir da waren, wo es jetzt ist, und sehen es als etwas unter uns, als unserer ganz unwürdig an. In dem Naiven fühlen wir uns über die Mittel, in dem Niedrigen und Verächtlichen über den Zweck erhaben.

163. Daß daher das Wohlgefallen am Naiven nur ein Wohlgefallen an der Form sey, und vor den Richterstuhl des Geschmackes gehöre, versteht sich nun wohl von selbst; denn wir beurtheilen hierbey nicht, welchen Zweck die Handlung habe, sondern wie die Mittel zum Zwecke passen, wie sie nach einander folgen, und daher, in welche Form die ganze Handlung gleichsam gegossen sey. Aber nur der gebildetste, und doch zugleich sittlich unverdorbene Geschmack, kann und wird es in seiner ganzen Stärke beurtheilen und wür-

digen können; denn das Wohlgefallen an demselben beruht stets auf dem stillschweigend eingestandenen Werth der Tugend und der Unschuld; stillschweigend wird dadurch der Tugend gehuldigt, und ein Glaubensbekenntniß von der ursprünglichen moralischen Natur des Menschen abgelegt. Der ganz ungebildete Geschmack sieht im Naiven nur Dummheit, nur Schwäche; und der sittlich Ausgeartete nur einen gräßlichen Spiegel, worin er seine eigne Ausartung mit desto grellern Farben erblickt, je mehr er dort die herrlichen Anlagen der menschlichen Natur wahrzunehmen gezwungen ist.

164. Das Große fand im Edlen (151 f.) das Erhabene im Naiven (159 f.) und das Schreckliche findet im Lächerlichen sein Gegenstück. Wie nähmlich aus der ganzen Betrachtung erhellet, die wir oben über das Schrecklich-Erhabene (124 f.) angestellt haben, entspringt das Entsetzen aus der Wahrnehmung einer solchen Unordnung zwischen Wirkung und Ursache, daß die Einbildungskraft die Wirkung für die Ursache zu groß findet. Das Lächerliche hingegen entsteht ebenfalls aus der

Wahrnehmung einer Unordnung zwischen Wirkung und Ursache, aber in der die Einbildungskraft die Wirkung für diese Ursache zu klein hält — wenn kreisende Berge eine Maus gebähren.

165. Jede Handlung eines erwachsenen Menschen daher, die weit kleiner ausfällt, als wir sie von ihm, als Ursache, erwartet hätten; jeder Fehler, der bedeutende Folgen hätte nach sich ziehen müssen, aber fast ganz folgenlos ablief u. d. gl. sind Wirkungen, die für ihre Ursache zü klein ausfielen, und die daher lächerlich werden. Wenn Sancho Panza erzählt, er sey so hoch in der Luft gewesen, daß ihm die Erde so klein wie ein Pfefferkorn und die Menschen darauf wie — Haselnüsse vorgekommen; so ist das gewiß lächerlich, weil die Einbildungskraft, nach gewöhnlichen Gesetzen, folgender Gestalt das Ganze beurtheilt. Die Ursache, warum ihm die Erde so klein schien, urtheilt sie, war die ausserordentliche Höhe, auf der er sich befand. Daher wird eben diese Ursache auch ihre Wirkung auf die Größe der von ihm auf der Erde erblickten Menschen geäußert haben; und, da diese immer kleiner

sind, als die Erde, so müssen sie ihm noch viel kleiner als Pfefferkörner vorgekommen seyn. Aber, siehe da! die so erstaunliche Höhe, auf der er sich befand, hat, als Ursache, auf die Verkleinerung der Menschengestalt bey weitem die Wirkung nicht gehabt, die er uns erwarten ließ, und seine Erzählung wird lächerlich. Eben so, wenn jemand ausgleitet, und mit vielem Hin- und Herschwanken zu Boden fällt, ohne sich einen Schaden zuzufügen, wird uns das Ganze lächerlich vorkommen. Sein gewaltsames Widerstreben gegen das Fallen, läßt uns vom Falle, als Ursache, eine für ihn sehr nachtheilige Wirkung erwarten. Nun finden wir aber, daß er sich keinen Schaden gethan, finden die Wirkung viel kleiner, als die, welche uns die Ursache anzudeuten schien, und finden die Sache lächerlich.

166. Dem gebildeten Geschmacke muß aber nur sehr Weniges in der Welt lächerlich vorkommen. Der, dessen Einbildungskraft durch lange Uebung schon weiß, wie so selten in der Welt die Wirkung der Ursache entspricht, wie gewöhnlich es ist, daß die größten Anstalten

meistens die kleinsten Absichten haben; dem fällt es auch gar nicht auf, wenn er so etwas zu sehen bekommt, was den minder Gebildeten aus vollem Halse zu lachen reizt: es ist ihm etwas ganz Gewöhnliches. So wenig ein solcher Mensch über tausend Dinge erschrickt, die der gemeine Mann sehr schrecklich findet, so wenig lacht er auch da, wo jener lacht. Die Gründe sind in beiden Fällen die nähmlichen: das Unverhältnißmäßige zwischen Wirkung und Ursache überrascht ihn nicht mehr, und er findet daher die zu große Wirkung eben so wenig schrecklich, als die zu kleine lächerlich. Dem gemeinen Manne hingegen, der, sonderbar genug, sogleich mit dem Erklären bey der Hand ist, und sich einbildet, von jeder Ursache sogleich zu wissen, was sie für eine Wirkung haben müsse, — kann das unbedeutendste Ding, ein Gesichterschneiden, ein lautes Gelächter ablocken, weil er immer die folgende Gesichtsverzerrung, als Wirkung, aus der ersten, als Ursache, abzuleiten hofft, und ihm doch jede neue unerwartet kommt. Daher sagt er auch in der That: der Kerl schneidet schreckliche Gesichter, und

lacht nicht sonderlich darüber, wenn jener das Gesicht immer gräßlicher verzerrt, und solcher Gestalt die Wirkung größer ausfällt, als er es erwartete. Hingegen nennt er seinen Mann einen possirlichen Kerl, und lacht aus vollem Halse, wenn mit der allerunnatürlichsten Verzerrung der Anfang gemacht und stufenweise zu natürlichern übergegangen wird; denn hier findet er die Wirkung für ihre Ursache zu klein. Kinder pflegen gewöhnlich über beyde zu erschrecken, und können sich der Thränen nicht enthalten: so genau gränzt das Lächerliche an das Schreckliche, daß der angehende Mensch oft für beyde nur eine Aeußerung kennt.

167. Die Ursache zu dem Wohlgefallen an dem Lächerlichen ist aus dem, was wir über das Schreckliche beygebracht, leicht abzunehmen. Der Mensch denkt sich zu jeder Ursache eine Wirkung, und bey der Erblickung einer Begebenheit ist seine Einbildungskraft sogleich geschäftig, aus den ihr bekannten ähnlichen Fällen eine Wirkung hervorzurufen; sie wirft sich gleichsam die Frage auf: was wird daraus folgen? Ist dann die von der Einbil-

dungskraft zur Beantwortung dieser Frage nach der Analogie geschlossene Wirkung etwas so Großes, daß sie gleichsam fürchtet, sie werde das Ganze nicht umfassen können; so muß es sie freuen, sich in ihrer Erwartung geirrt zu haben, und in der vorliegenden Wirkung ein Ganzes zu finden, das ihre Fassungskraft nicht übersteigt. Berge kreisen! Wie groß muß da die Geburt seyn, die sie an das Tageslicht setzen? Die Einbildungskraft strengt sich an, die Größe dieser Geburt zu umfassen; aber vergebens; es scheint ihr etwas so Großes hervorkommen zu müssen, das alle ihre Erfahrung übersteigt. Sie erzeugen aber eine Maus! nun übersieht sie das Ganze, findet, daß sie es umfassen könne, und findet Wohlgefallen an diesem ihrem Irrthume, der ihrer so gemäß ausfällt. Diese Furcht aber, und diese Befreyung von der Furcht, folgen so schnell auf einander, daß sie, durch den Einfluß der Einbildungskraft auf den Körper, eine solche Erschütterung im Menschen hervorbringen, die man Lachen nennt.

168. Allemahl freylich wird die Wirkung des Lächerlichen nicht gerade Gelächter seyn;

es giebt häufige Fälle, in denen es Unwillen und wahren Verdruß erregt. Aber das geschieht nur dann, wenn der Gegenstand nicht bloß von der ästhetischen Seite beurtheilt wird, wenn es unsern Wünschen gemäß gewesen wäre, daß die Wirkung der Größe der Ursache entsprochen hätte, und wir dann das Gegentheil finden. So lächerlich der Gegenstand alsdann an und für sich seyn mag; so wenig bewegt uns doch die dadurch erhaltene Erschütterung zum Lachen. Denn das Urtheil über den Gegenstand wird nun nicht mehr vom Geschmacke, sondern vom Begehrungsvermögen gefällt, und dieses sieht nicht auf die Form, nicht in welchem Verhältniß Wirkung und Ursache auf einander folgen, sondern was die Wirkung an und für sich sey. Dann liegt aber auch das Urtheil nicht mehr innerhalb dem Gebiethe der Aesthetik, da diese sich nur mit der Form der Dinge beschäftigt. Aesthetisch betrachtet, ist die Wirkung des Lächerlichen, stets Lachen.

XVI.

(Contrast und Gegenstück.)

169. Hier müssen wir ein wenig verweilen, und den Begriff Contrast auseinander setzen, der um so mehr gerade hier seine Stelle verdient, als einige Sachverständige das ganze Wesen des Lächerlichen in dem Contraste zu finden glauben.

170. Um aber diesen äußerst wichtigen Begriff gehörig entwickeln zu können, müssen wir etwas weit ausholen, und mit einem paradoxen und sehr schwer scheinenden Satz anfangen, der aber in der That eben so leicht faßlich als wahr befunden werden dürfte. Der Satz lautet nähmlich: der letzte Maaßstab aller, sowohl äußern, als innern Größen, wird uns unmittelbar durch das Gefühl gegeben.

171. Von allen bloß durch den innern Sinn, durch das Gefühl (sensus) wahrgenommenen Größen, versteht sich der Satz freylich von selbst, und ohne allen Beweis: für die Größe der Hitze, der Kälte, des Sauern und des Süßen, der Freude und des Schmerzes — alles innere Größen — haben wir gar keinen andern Maaßstab, als unser Gefühl,

und können keinen andern haben, da nur das innere Gefühl diese Dinge überhaupt wahrnehmen kann. Wir schätzen die Größe einer solchen Empfindung nach einer andern ähnlichen Empfindung, die Größe der heutigen Kälte nach der von gestern, bloß durch das Gefühl.

172. Aber auch bey Gegenständen der äußern Sinne, bey wirklich ausgedehnten Größen, bey denen man sich, um sie zu messen, eines Maaßstabes bedient, bleibt das Gefühl dennoch der letzte Maaßstab. Wenn wir die Länge des Zimmers mit einem Zollstab messen; so wissen wir nun freylich, wie viel Fuß das Zimmer enthält, wie viel Mahl der Zollstab in die Länge des Zimmers sich auflegen lasse. Wie groß ist aber der Zollstab, das Maaß selbst? Will man das wissen; so muß er vorgezeigt werden, damit er auf das Gefühl wirke, und jeder dieß sein Gefühl gleichsam befrage, wie es ihn aufnimmt. Wer mir den Weg von hier bis Charlottenburg dadurch kenntlich zu machen sucht, daß er mir sagt, er enthalte so oder so viel Toisen, hat mich schlecht belehrt, wenn ich nicht weiß, wie groß

eine Toise ist, wenn ich sie nicht gesehen, oder durch die Vergleichung mit einem von mir gesehenen Maaße kennen gelernt habe. Daher hat auch wirklich nicht ein Mensch das nähmliche Gefühl von einem Eindrucke der Größe, den der andere davon hat; denn jeder fühlt den Maaßstab anders. So übereinstimmend daher auch die Menschen über die Größe einer Sache sprechen; so wenig kann man doch behaupten, daß alle sie gleich groß fühlen, weil hierüber gar keine Auskunft gegeben werden kann. Wenn Maaßstab und gemessene Größe zugleich von dem einen kleiner als von dem andern gefühlt werden; so bleibt die Zahl, nach der beyde die Größe des Gemessenen ausdrücken, freylich gleich, und doch ist die Art, wie sie es fühlen, in beyden sehr verschieden.

173. Dieses innere Messen, dieß innere Schätzen der Größe eines Gegenstandes, vollbringt die Einbildungskraft alle Mahl durch die Vergleichung des jetzigen Eindruckes mit einem schon gehabten, ähnlicher Art. Wenn ich jetzt in ein Zimmer trete, und es sehr warm, den Grad der Wärme sehr groß finde, so ge-

schieht das, weil ich den jetzigen Eindruck der Wärme mit einem andern in Gedanken vergleiche, den ich vormahls bekommen habe, und der schwächer gewesen ist; eben so, wenn ich einen Menschen, ohne ihn eigentlich zu messen, groß nenne, deßhalb, weil ich ihn mit einem andern Menschen vergleiche, der vormahls Eindruck auf mich gemacht hat, und den ich als kleiner beurtheilt habe. So dient eine gehabte Empfindung der gegenwärtigen ähnlicher Art stets als Maaßstab, und diese wird daher für groß oder klein geachtet werden, je nachdem jene klein oder groß gewesen ist. An und für sich ist die jetzige Empfindung weder klein noch groß, und es kommt bloß auf das Maaß an, mit der man sie mißt.

174. So ungewiß es nun aber ist, welche von den gehabten Empfindungen ähnlicher Art das Gefühl zum Maaßstab für die gegenwärtige wählen werde; so ungewiß eben daher die Größe des gegenwärtigen Eindruckes ausfällt; so gewiß ist es doch, daß das Gefühl, von zwey Eindrücken ähnlicher Art, die unmittelbar auf einander folgen, den zweyten durch den ersten mißt, oder den ersten als Maaß für

den zweyten gebraucht. Wenn ich z. B. jemanden einige Schriftzüge vorlege, kann ich gar nicht wissen, ob er sie für groß oder klein halten werde, weil ich den Maaßstab nicht kenne, nach welchem sein Gefühl die Größe eines Schriftzuges beurtheilt; eben so, wenn ich jemand Wermuthwein zum Trinken vorsetze, kann ich gar nicht wissen, wie bitter er ihn findet, weil mir ebenfalls das Maaß unbekannt bleibt, nach welchem sein Gefühl die Größe der Bitterkeit schätzt. Sobald ich ihm aber zweyerley Schriftzüge unmittelbar nach einander vorlege, oder ihm zweyerley Art Wermuthwein gebe, weiß ich ganz gewiß, daß sein Gefühl den ersten Eindruck als Maaß für den andern wählen, und darnach dessen Größe schätzen wird.

175. Diese Erfahrung, die keinem Zweifel unterworfen ist, läßt sich auch leicht erklären, wenn man bedenkt, daß im ersten Falle eine Messung schlechthin, im zweyten aber nur eine Vergleichung verlangt wird. Im ersten Falle soll ausgesagt werden, ob die Schriftzüge groß, ob das Getränk bitter ist. Um nun zu wissen, wie das Urtheil des andern ausfallen

fallen werde, müßte ich ihm ein Maaß an Händen geben, nach dem er beydes messen soll; und da ich das nun nicht thue, so weiß ich auch nicht, was für eines Maaßes er sich bedient, und wie groß ihm daher die Gegenstände, mit seinem von ihm selbst gewählten Maaße gemessen, erscheinen werden. Hingegen verlange ich im zweyten Falle nicht, daß er die eigentliche Größe der Eindrücke an und für sich, sondern den einen nur in Vergleichung mit dem vorhergehenden beurtheilen solle; und da kann ich überzeugt seyn, daß er den zuerst empfangenen Eindruck als Vergleichungsmittel brauchen, und die Größe des andern danach messen und beurtheilen werde.

176. Gesetzt also auch, ein Mensch habe einen gewissen Maaßstab zur Beurtheilung der Größe eines Eindrucks an und für sich, im Kopfe, und sein Gefühl würde danach einen vorgelegten Eindruck weder als sehr groß, noch als sehr klein abschätzen: so wird doch das Urtheil über die Größe eben dieses Eindruckes ganz anders ausfallen, wenn ihm unmittelbar vorher ein Eindruck ähnlicher Art, aber von ungleicher Größe mit dem jetzigen, gegeben

wird. Denn nun verliert er seinen gewöhnlichen Maaßstab aus den Augen, und schätzt den zweyten Eindruck nur durch die Vergleichung mit dem ersten. Ist dieser daher in Absicht auf den zweyten klein oder groß; so ist der zweyte auch in Absicht auf den ersten groß oder klein. Ein Mensch, der uns, an und für sich betrachtet, nur gewöhnliche Größe zu haben scheint, wird für sehr groß gehalten, wenn er neben einem Zwerge, und für sehr klein, wenn er neben einem Riesen steht; Wein, der an und für sich weder sonderlich süß noch sauer ist, schmeckt, nach Käse getrunken, sehr lieblich, und nach Zucker getrunken, sehr widrig. Denn in beyden Beyspielen kommt es nicht auf die Schätzung der Größen nach einem festen Maaßstabe, sondern auf die Vergleichung des Eindruckes mit dem vorigen an.

177. Ein Eindruck wird daher stets stärker als gewöhnlich gefühlt, wenn ein unmittelbar vorhergegangener Eindruck ähnlicher Art sehr schwach gewesen ist; und umgekehrt, wird er schwächer als gewöhnlich gefühlt, wenn der unmittelbar vorhergegangene stark gewesen ist,

Man kann diesen Satz auch so ausdrücken: wenn die Größe zweyer unmittelbar auf einander folgenden Eindrücke weit von einander absteht, so wird der zweyte für größer oder kleiner als gewöhnlich gehalten, je nachdem der erste kleiner oder größer als der zweyte ist.

178. Diese Veränderung, welche die Schätzung der Größe eines Eindruckes durch das Gefühl, von dem unmittelbar vorhergegangenen Eindruck erleidet, nennt man die Wirkung durch den Contrast: so daß der Contrast nichts anders heißt, als die Zusammenstellung zweyer Gefühle ähnlicher Art von sehr verschiedener Größe, oder sehr verschiedenem Grad der Stärke, zur Erhöhung oder Schwächung des zweyten Eindruckes.

179. Eigentlich zu reden, wird, durch die Nebeneinanderstellung zwey solcher Eindrücke, nicht nur das Gefühl des zweyten, sondern auch oft das des ersten abgeändert. Denn wenn es möglich ist, daß man den ersten Eindruck nochmahls wirken lassen kann; so wird nun der zweyte zum ersten, und der erste zum zweyten. Wenn ein gewöhnlicher großer Mensch neben einem Riesen steht, und wir den Riesen zu

letzt sehen, scheint uns dieser, in Vergleichung mit dem gewöhnlichen Menschen, weit größer zu seyn, als er uns allein vorgekommen wäre. Schlagen wir aber den entgegengesetzten Weg ein, und betrachten erst den Riesen und dann den gewöhnlichen Menschen, so dünkt uns dieser, in Vergleichung mit dem Riesen ungemein klein. Da wir nun hier wirklich bald den einen, bald den andern ansehen, und daher nicht so eigentlich behauptet werden kann, wer das Maaß und wer die gemessene Größe ist; so verändert diese Nebeneinanderstellung das Gefühl beyder Eindrücke: der größere Eindruck wird größer, und der kleinere kleiner, als er in der That ist, gefühlt. In diesem Falle nun, wo der Einfluß des Contrastes wechselseitig ist, nennt man die nebeneiander gestellten Eindrücke, Gegenstücke (pendant).

180. Allein oft nehmen wir wohl den ersten Eindruck zum Maaße für den andern an, können aber unmöglich den umgekehrten Weg einschlagen, und den zweyten Eindruck zum Maaße für den ersten machen: und dieß tritt immer ein, wenn beyde bloß Eindrücke des innern Sinnes sind, bey denen der erste schon

vorüber ist, wenn der zweyte gefühlt wird. Wenn ich aus einem kalten Zimmer in ein laues trete, wird das letztre wärmer scheinen, als es ist, weil ich die Wärme des erstern zum Maaßstab für die des zweyten angenommen habe. Allein durch die Lauigkeit des zweyten Zimmers wird mein Gefühl von der Kälte des erstern nicht abgeändert: mich friert nun im erstern Zimmer nicht mehr, als mich vorher gefroren hat; denn ich bin ja nicht mehr im erstern Zimmer. Ein anders wäre es, wenn ich wieder hineinginge. Aber bleibe ich in dem zweyten Zimmer, so ist es auch unmöglich, daß die Wärme des andern Zimmers eine Veränderung in meinem Gefühle von der Kälte des erstern Zimmers hervorbringen könne. Eben so, wenn jemand recht lustig war, und man ihm eine unangenehme Nachricht hinterbringt, wird ihm diese Nachricht in diesem Augenblicke schmerzhafter seyn, und ihn trauriger machen, als wenn er sich vorher nicht in einer lustigen Stimmung befunden hätte. Der Grad des zweyten Gefühls wird daher durch das erstere Gefühl abgeändert. Aber das erstere Gefühl selbst, die Freude, die er vorher ge-

habt, bleibt was sie war: er hat vorher die Freude nicht lebhafter gefühlt, weil er nachher traurig geworden. In solchen Fällen nun, wo nur der Grad des zweyten Gefühls abgeändert wird, behält die Zusammenstellung den eigentlichen Nahmen des Contrastes, da sie, wenn der Grad beyder Gefühle dadurch verändert wird, wie gesagt, den Nahmen Gegenstück verdient.

181. Daraus aber ergiebt sich, daß weder die Lehre vom Contraste noch vom Gegenstücke zu dem Gebiethe der reinen Geschmacksurtheile gehöre. Denn reine Geschmacksurtheile sind solche, in denen man bloß die Art und Weise beurtheilt, wie zwey Eindrücke auf einander und neben einander folgen, d. h.: welches Ganze aus ihrer Verbindung entsteht. Das Schöne und Große, das Erhabene und Schreckliche, das Edle, Naive und Lächerliche verlangen ein solches Urtheil: man will bey ihrem Anblicke nicht wissen, wie wir die einzelnen Theile, die einzelnen Eindrücke derselben in unser Gefühl aufnehmen, sondern wie die aus diesen einzelnen Eindrücken geformten Ganzen von uns gefühlt werden. Beym Con-

traste und dem Gegenstücke hingegen wird doch jeder einzelne Eindruck selbst beurtheilt, und man erwägt dabey nicht die Art und Weise, wie die Eindrücke auf einander folgen, sondern was für eine Stärke jeder derselben durch die Folge bekommen hat. Ganz etwas anders sagt das Urtheil: die Art und Weise, wie die Eindrücke sich folgen, gefällt oder mißfällt mir; und ganz etwas anders das Urtheil: der zweyte Eindruck gefällt oder mißfällt mir, weil ihm ein gewisser anderer vorhergegangen ist. In diesem Falle betrachten wir jeden Eindruck als Ganzes für sich, und nur das Gefühl von dem Grade der Stärke des einen wird durch die Einwirkung des andern verändert; in dem ersten Falle hingegen werden nur alle Eindrücke zusammen als Ganzes betrachtet, und der vorige hat auf die Stärke oder Schwäche des folgenden nicht den geringsten Einfluß. Der Unterschied ist einleuchtend.

182. Am meisten Aehnlichkeit mit dem Contraste haben freylich das Schreckliche und das Lächerliche. Denn auch in ihnen wird der zweyte Eindruck als Wirkung des ersten ge-

dacht, und wenn er so ausfällt, daß er für die Ursache zu groß ist, wird das Ganze als schrecklich, wenn er aber für die Ursache zu klein ist, das Ganze als lächerlich beurtheilt. Hier könnte man nun glauben, daß das gerade die Bedingung des Contrastes sey; denn auch in ihm wird das Gefühl des zweyten Eindrucks als Wirkung des ersten beurtheilt und danach geschätzt. Freylich wahr; aber wird auch im Schrecklichen und Lächerlichen das Gefühl des zweyten Eindruckes nach dem des ersten geschätzt? beurtheilt freylich; aber geschätzt? Der zweyte Eindruck wird weder größer noch kleiner durch den ersten; sondern wir lassen ihm seinen vollen Werth, und finden ihn, gerade weil wir ihm seinen Werth lassen, hier für die Ursache zu groß, dort zu klein. Wenn ein Pfefferkorn neben einer Haselnuß liegt, wird uns die Haselnuß größer als gewöhnlich scheinen, weil sie neben dem Pfefferkorn liegt: dieß thut der Contrast. Die Menschen aber, die dem Sancho wie Haselnüsse vorkommen, sind deswegen nicht größer geworden, als gewöhnliche Haselnüsse es sind, weil sie auf einer Erde herumgingen, die so

groß war wie ein Pfefferkorn. Beydes, Pfefferkorn und Haselnuß, muß gerade den gewöhnlichen Eindruck auf Sancho gemacht haben, wenn wir seine Aussage lächerlich finden sollen. Denn dadurch eben sehen wir ein, daß die Ursache zur Verkleinerung der Erde, die er uns angiebt, seine Entfernung nähmlich über der Erde, eine viel zu kleine Wirkung auf die Verkleinerung der Menschen auf derselben hervorgebracht habe. Die Maus wird nicht kleiner weil sie ein Berg gebiehrt: sie ist an und für sich zu klein, um von einem Berge gebohren zu werden. Die Anwendung hievon auf das Schreckliche ist zu leicht, um noch einer Auseinandersetzung zu bedürfen. Denn in beyden Fällen ist es die Form, nicht die Materie, die beurtheilt wird, da man hingegen so wohl beym Contraste als dem Gegenstücke die Materie selbst dem Urtheil unterwirft.

XVII.

(Reiz und Rührung.)

183. Wenn aber das Urtheil über den Contrast und das Gegenstück nicht zu den reinen Geschmacksurtheilen (181) gehört, wie

heißen die Urtheile denn, die man über diese Art Gefühle fällt? Diese Frage leitet uns auf eine Betrachtung über die angehängte Schönheit, die für den Aesthetiker von äußerster Wichtigkeit ist. In der That heißen die Urtheile über das Schöne, Große, Erhabene, Schreckliche, Edle, Naive und Lächerliche nur so lange reine Geschmacksurthelle, als man bloß auf die Form der Gegenstände, auf die Folge der Eindrücke nach und neben einander, die das Ganze ausmachen, sieht. Die Eindrücke selbst werden in diesem Urtheile nicht erwogen, und es kann daher sehr gut kommen, daß sie uns mißfallen, und das aus ihnen zusammengesetzte Ganze dennoch als gefällig beurtheilt wird. Ein purpurfarbenes Kleid kann auf einen Menschen mit blöden Augen einen sehr unangenehmen Eindruck machen, und ihm doch, wegen der Form, sehr gefallen: es wäre ein ganz schönes Kleid, wird er sagen, wenn es nicht die unangenehme Farbe hätte.

184. In solchen Fällen, und überhaupt überall, wo man nur die Form, und nicht noch andere Umstände, die wir sogleich in Er-

wägung ziehen werden, nebenbey beurtheilt, heißt der Gegenstand, wenn wir ihn schön finden, eine reine Schönheit. Es versteht sich von selbst, daß es, in diesem Sinne, ein rein Erhabenes, Lächerliches u. s. w. giebt, wobey wir uns nicht aufzuhalten brauchen.

185. Ist aber unser Urtheil über irgend einen Gegenstand gemischt aus dem Urtheile über das Wohlgefallen an der Form, und dem über das Wohlgefallen an den einzelnen Eindrücken; ist die Form so schön, als die einzelnen Eindrücke angenehm sind: so besitzt der Gegenstand reitzende Schönheit.

186. Reitz überhaupt nähmlich, nennen die Physiologen, jede unwillkührliche Zusammenziehung eines Muskels oder Nerven, durch den auf ihn gemachten Eindruck eines Gegenstandes. So reitzt das Salz die Nerven der Zunge, so ein Brechmittel die Muskeln des Magens, weil sich Zunge und Magen, durch den Eindruck dieser Mittel, zusammenziehen.

187. Durch angestellte Erfahrungen behaupten sie ferner, daß ohne Reitz gar keine Empfindung denkbar sey; und daher mag die Empfindung ein angenehmes oder unangeneh-

mes Gefühl hervorbringen, immer muß der Gegenstand der Empfindung ein Reitzmittel seyn, muß er, wie man sich uneigentlich ausdrückt, Reitz besitzen.

188. Der Aesthetiker hingegen beschränkt diesen Begriff dahin, daß er nur solchen Gegenständen Reitz beylegt, deren Empfindung man fortgesetzt zu sehen begehrt, deren Gefühle uns also angenehm sind.

189. Welche Gründe der Aesthetiker zu dieser Beschränkung des Begriffes Reitz auf bloß angenehme Eindrücke habe, und warum er die unangenehmen davon ausschließe, wird hoffentlich aus folgenden Betrachtungen erhellen. — Dem Aesthetiker ist es nähmlich gar nicht darum zu thun, zu erfahren, ob durch irgend einen Eindruck unsere Nerven gereitzt, ob durch diesen Reitz eine Vorstellung von dem Gegenstande in uns entstehe, und diese unsere Erkenntniß bereichere: dieß zu untersuchen überläßt er dem Physiologen und dem Logiker. Er will bloß wissen, ob durch die Vorstellung, die irgend ein Eindruck in uns hervorbringt, die Einbildungskraft gereitzt wird, ihre Thätigkeit zu äussern, und andere, ge-

habte Gefühle, nach dem Gesetze der Aehnlichkeit, mit dem gegenwärtigen zu verbinden. Denn alle Untersuchungen des Aesthetikers betreffen den Geschmack, betreffen die Beantwortung der Frage: wie verhält sich die Einbildungskraft beym Anblick dieses oder jenes Gegenstandes. Nun aber wird wahrlich die Einbildungskraft nur dann gereitzt, wird ihr Spiel (55) nur dann gern auf Veranlassung eines Eindruckes treiben, wenn dieser Eindruck angenehm auf das Gefühl wirkt. Nur alsdann behält sie ihn gleichsam eine Zeit lang aufbewahrt, spielt mit ihm, und setzt sich, durch diese Beschäftigung mit dem Gefühle, in Thätigkeit. Sobald ihr aber das durch den Eindruck hervorgebrachte Gefühl unangenehm ist, sucht sie es von sich zu entfernen, und strengt ihre ganze Thätigkeit an, um Gefühle aufzusuchen, die dem gegenwärtigen unähnlich sind. In dem einen Falle ist die Thätigkeit der Einbildungskraft nach innen zugekehrt: sie sucht jeden äußern Eindruck von sich abzuhalten, um in ihrem Spiele nicht gestört, in ihrer Beschäftigung mit dem Gefühle nicht unterbrochen zu werden. In dem andern Falle hin-

gegen, richtet sie ihre Thätigkeit absichtlich nach außen: jeder fremdartige Eindruck von außen ist ihr willkommen, damit ihr Spiel, gleichsam durch einen neuen Stoß, eine andere Richtung erhalten, und das ihr gehässige, aufgedrängte Gefühl aus den Augen gerückt werden möge.

190. Wenn daher auch das Wort Reitz hier sehr uneigentlich gebraucht, und dabey, in Bezug auf die Einbildungskraft, an gar kein Zusammenziehen im buchstäblichen Sinne des Worts, gedacht werden kann; so ist doch der Ausdruck, bildlich genommen, sehr richtig. Er bezieht sich auf das Beschränken der Einbildungskraft durch sich selbst, auf das Abwähren aller äußern Eindrücke, die sie in der Beschäftigung mit dem erhaltenen Gefühle unterbrechen, und an der Aufsuchung ähnlicher Gefühle hindern könnten. Da nun dieß aber nur dann geschieht, wenn der Eindruck ihr angenehm ist, so sieht man auch leicht ein, warum der Aesthetiker den Nahmen Reitz nur den angenehmen Eindrücken beylegt.

191. Ist daher der Reitz mit der Schönheit in einem Gegenstande verbunden, macht

nicht nur die Form einer Blume, sondern auch ihre Farbe, ihr Geruch, einen angenehmen Eindruck auf meine Sinne, so wird mich der Gegenstand allerdings mit größerm Wohlgefallen erfüllen; aber die Schönheit desselben, oder vielmehr das Urtheil darüber, ist nun nicht mehr rein: es ist schon zusammengesetzt aus dem Urtheil über das Wohlgefallen an der Folge der Theile neben und nach einander, an der Form des Ganzen, und aus dem über das Wohlgefallen an den einzelnen Eindrücken, als der Materie. Man legt daher solchen Gegenständen eine angehängte Schönheit bey, um sie von den reinen Schönheiten zu unterscheiden.

192. Für den Reitz läßt sich gar keine allgemeine Regel aufstellen. Wonach sich der Geschmack in der Beurtheilung der reinen Schönheit richte, ist uns wenigstens aus dem allgemeinen Gesetze für die Einbildungskraft bekannt. Die Einbildungskraft kann nur Gefühle, die mit dem gegenwärtigen Aehnlichkeit haben, in das Gemüth zurückrufen, und sie vergegenwärtigen. Ist daher ein Gegenstand von der Beschaffenheit, daß die Art und

Weise, wie seine Theile auf und neben einander folgen, es der Einbildungskraft erleichtert, sie als Ganzes zusammen zu fassen; haben die Theile formale Aehnlichkeit zu einander (69), so beurtheilt der Geschmack den Gegenstand, wegen der Gemäßheit desselben zur Einbildungskraft, als schön. Hier liegt der Einbildungskraft, in dem Gegenstande selbst, die Bahn vorgezeichnet, die sie zu betreten hat, und wenn diese hinreichend geebnet ist, und die Einbildungskraft zum Fortwandern auf derselben gleichsam auffordert; so kann der Geschmack nicht umhin, den Gegenstand schön zu finden.

193. Hingegen steht der angenehme Eindruck, der die Einbildungskraft zur Aufsuchung ähnlicher Gefühle ausserhalb des Gegenstandes reitzen soll, ganz abgeschnitten, und isolirt im Gemüthe: und da kommt es einzig und allein auf die besondere Beschaffenheit des Menschen an, der gereitzt werden soll. Wenn jemand eine Lilie betrachtet, so liegt in der Form dieser Blume ein so leichter Uebergang von einem Theile zum andern, daß die Einbildungskraft gleichsam gezwungen wird, einen

nen Theil nach dem andern aufzufassen, und es ihr auch leicht wird, das Ganze zusammen zu fassen: dieß liegt in dem Gegenstande selbst. Ob er aber durch die weisse Farbe derselben, so angenehm sie ihm auch seyn mag, gereitzt werden, ob seine Einbildungskraft in der Weisse dieser Farbe eine Aehnlichkeit mit dem weissen Busen eines Mädchens, oder einer Schneekugel finden, und sich daher gern oder ungern mit dem Gegenstande beschäftigen werde — dieß hängt ganz von dem Menschen ab, auf den der Eindruck geschieht, und es ist daher auch gar nicht voraus zu bestimmen, ob er die Lilie eine reizende Blume nennen werde.

194. Aus diesen Betrachtungen über den Reitz folgt aber, daß, so sehr das Wohlgefallen an der reitzenden Schönheit auch größer seyn mag, als an der reinen Schönheit, doch von der andern Seite, der Reitz dem Geschmacksurtheil über die reine Schönheit eines Gegenstandes immer hinderlich sey. Ausser daß unser Urtheil schon gleichsam durch den Reitz bestochen wird, liegt noch eine andere Unbequemlichkeit hierin. Ein Gegenstand wird doch nur dann von uns als schön beurtheilt,

wenn die Anordnung seiner Theile die Einbildungskraft gleichsam zwingt, von dem einen Theile auf den andern fortzuschreiten, wenn sie ihm nicht erlaubt, Absprünge auf Nebengefühle, die nicht in dem Gegenstande liegen, zu machen. Nun aber verlangt die reitzende Schönheit gerade dieß Abspringen von dem gegebnen Gegenstand auf Nebengefühle, und unterbricht solcher Gestalt das Fortschreiten in demselben. Wer bloß auf die Form der Lilie sieht, bleibt bey der Lilie allein stehen, und wird, durch die Angemessenheit ihrer Form zu der Einbildungskraft, hingerissen, sie schön zu finden. Wer aber durch die Farbe derselben gereitzt, wessen Einbildungskraft dadurch auf die Vorstellung eines weissen Busens geleitet wird, weidet sich nun nicht mehr an der Lilie als solcher, beurtheilt auch nicht mehr sie, sondern weidet sich an dem Nebengedanken, den sie in ihm erregt, zu dem sie seine Einbildungskraft gereitzt hat.

195. Diese Bemerkung, die in der Folge ihre Anwendung finden dürfte, leidet manche Einschränkung, und es giebt Fälle, in denen die reine Schönheit selbst reitzt; so wie hinwie-

derum andere, in denen die Darstellung der reinen Schönheit vom Reitze unzertrennlich ist. Aber so wie von der Anwendung, so kann auch nur in der Folge erst von der Einschränkung dieser Regel gesprochen werden. Bis dahin begnüge man sich mit diesen wenigen Betrachtungen über den Reitz: vorzüglich da wir noch eine Art von Wohlgefallen zu erwähnen haben, dem die Schönheit angehängt werden kann und das eine eben so wichtige Rolle in der Geschmackslehre spielt; — Rührung.

196. Um aber diesen schwierigen Begriff gehörig auseinander zu setzen, müssen wir ein wenig zurückgehen, und den Begriff Interesse, den wir oben (18) nur andeuten konnten, hier näher erörtern.

197. Sobald wir das Daseyn und die Fortdauer eines Gegenstandes der äussern oder der innern Sinne wünschen, sagt man: wir interessiren uns für den Gegenstand; wobey es sich von selbst versteht, daß wir uns für das Widerspiel des Gegenstandes interessiren, wenn wir seine Zerstörung, oder doch wenigstens wünschen, daß er sich unserm Gefühl entziehen möge. So hat eine angenehme

Speise Interesse für uns, weil wir die Fortdauer des Eindrucks, den sie auf uns macht, wünschen; so interessiren wir uns ebenfalls, wenn uns gerade ein Zahnweh befällt, für jedes Mittel gegen dasselbe, weil wir den Schmerz von uns entfernt wissen möchten.

198. In diesem sehr ausgedehnten Sinne des Worts giebt es wohl keinen Gegenstand in der Welt, der nicht unser Interesse für oder wider sich erregen sollte: jeder Eindruck, der stark genug ist, um unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, führt ein angenehmes oder unangenehmes Gefühl mit sich, und seine Fortdauer wird daher im ersten Falle, so wie sein Aufhören im zweyten, gewünscht werden.

199. So allgemein nun kann der Aesthetiker das Wort Interesse nicht brauchen. Für ihn, dem ein Eindruck überhaupt nur dann von Belang ist, wenn derselbe die Einbildungskraft in Spiel setzt, hat der noch so angenehme Eindruck gar kein Interesse, so lange die Einbildungskraft ihn in keine Beziehung mit andern ähnlichen Eindrücken zu bringen weiß, und sich daher auch nicht länger mit ihm beschäftigt, als er gerade auf die Sinne ein-

wirkt. Mögen wir noch so sehr das Daseyn des Aezsteins wünschen: ästhetisch interessiren wir uns dennoch nicht für ihn, da die Einbildungskraft gar nichts mit ihm anzufangen weiß, sobald er aufgehört hat, auf die Sinne zu wirken.

200. Eben so wenig kann man sagen, daß eine schöne Frau, ein schönes Haus uns ästhetisch interessire, so lange wir beyde mit Wohlgefallen wegen der Schönheit ihrer Formen betrachtet haben, aber weiter nicht daran denken. Nur dann hat ein Gegenstand ästhetisches Interesse für uns, wenn unsere Einbildungskraft, durch das Anschauen desselben, einen andern Gegenstand mit demselben als Folge verbindet, und das Begehrungsvermögen das Daseyn dieser Folge wünscht. Mahlt sich z. B. die Einbildungskraft die Bequemlichkeit aus, die der Besitz des schönen Hauses gewähren könnte, mahlt sie sich den Genuß aus, den die Liebe des schönen Weibes verschaffen würde; so wünscht das Begehrungsvermögen das Daseyn dieser Bequemlichkeit, dieses Genusses als Folge von dem Besitze des Hauses und der Frau, und nun erst interessiren wir uns ästhetisch für Haus und Frau.

201. Die Regel des ästhetischen Interesse ist demnach: wegen des begehrten Daseyns der Folge, begehren wir auch das Daseyn des Gegenstandes, als Ursache.

202. Hat uns nun ein Gegenstand, sey es durch welche gewünschte Folge es wolle, für sich interessirt, und wir sehen ihn einer Gefahr ausgesetzt, die sein Daseyn mit gänzlicher Zerstörung, oder doch mit einer solchen Veränderung bedrohet, mit der die erwünschte Folge nicht bestehen kann; so leiden wir dadurch mit ihm, weil wir sehen, daß wir das Ziel unserer Wünsche nicht erreichen werden: wir fühlen Mitleiden mit ihm, und nennen seine Lage, die in uns Mitleiden erregt, rührend.

203. So, wenn wir uns für Cato von Utica z. B. interessiren, weil wir das Daseyn der tugendhaften Handlungen, deren Ursache er ist, wünschen, leiden wir mit ihm, sobald er in solche Umstände versetzt wird, in denen ihm die Mittel, tugendhaft zu handeln, benommen, oder erschwert werden: wir fühlen Mitleiden mit ihm, und nennen seine Lage rührend.

204. Das Mitleiden und die Rührung (202) richtet sich demnach nach dem Interesse.

Ohne Interesse ist weder Mitleiden noch Rührung möglich, und je größer das erste, je größer auch die andern.

205. Das Interesse für einen Gegenstand kann so weit gehen, und wir können dadurch einen so hohen Grad von Mitleiden fühlen, daß wir Mittel ergreifen, ihn aus der rührenden Lage herauszuziehen. So lange dieß nicht geschieht, so lange wir unthätige Zuschauer seiner Lage abgeben, behält das Mitgefühl den Nahmen Rührung, oder erhält den Nahmen der sanften Rührung. Es heißt aber Eifer, Enthusiasm, wenn wir dadurch zu irgend einer Handlung getrieben werden, wodurch wir glauben, die Lage des interessanten Gegenstandes zu verändern. Wem über die Geschichte des Jean Calas eine Thräne im Auge zittert, der ist bloß gerührt: Voltaire mußte in Eifer gerathen seyn, als er die Feder zur Vertheidigung dieses interessanten Unglücklichen ergriff.

206 Dieses vorausgesetzt, gehen wir weiter. Jede Begebenheit *) als ein Ganzes, dessen

*) Warum gerade Begebenheit? Es giebt eine rührende Musik, einen rührenden Tanz! —

Theile in der Zeit nach und nach entstehen, kann aus einem doppelten Gesichtspuncte betrachtet werden, weil sie zwey ganz von einander unabhängige Eigenschaften haben kann. Die einzelnen Theile derselben können so ungezwungen von Ursache zur Wirkung fortschreiten, es kann in ihr so gar keine Lücke vorhanden seyn, daß die Einbildungskraft, die das Ganze zusammenfassen will, es sehr leicht findet, bey dem Eindrucke, den der letzte Theil von der Begebenheit auf die Sinne gemacht, sich das Ganze wieder zurückzurufen, und als gegenwärtig vorzustellen. Trifft dieß wirklich ein, und sieht man nur auf diese Eigenschaft; so beurtheilt man auch nur die Form des Ganzen, sieht nähmlich, wie die Theile desselben auf einander folgen, und findet die Begebenheit schön, weil sie die Bedingung erfüllt, die der Geschmack von dem fordert, das er als schön beurtheilen soll.

Ich weiß es; aber Geduld. Was eine Begebenheit sey, möchten wir wohl beyde, der Leser und ich, verstehen. Aber was ist Musik und Tanz? bis dieß erklärt worden, dürfen wir noch nicht miteinander davon sprechen.

207. Von der andern Seite aber braucht man auf das Eingreifen der Theile in einander, auf ihre Verbindung nach Ursach und Wirkung, nicht immer Rücksicht zu nehmen, sondern man kann bloß erwägen wollen, welche Folge für unser Wohl und Weh aus jedem einzelnen Theile fließt. Sind nun die Theile von der Beschaffenheit, daß wir uns für sie interessiren, und daher ihre Fortdauer wünschen müssen; so wird es uns rühren, wenn wir in dem Verfolg der Begebenheit bemerken, daß der Gegenstand unseres Interesses manchen Leiden ausgesetzt ist, wodurch seiner Fortdauer Schwierigkeiten in den Weg gelegt werden. Erzählt man uns die Rechtschaffenheit des Jean Calas, die Eintracht, die in seiner Familie herrschte; so thut es einem jeden wohl, in ihm einen tugendhaften Menschen zu finden: wir interessiren uns für ihn, und wünschen, daß sein Daseyn ungestört so fortdauern möge. Erzählt man uns nun aber ferner, daß er eben seiner Tugend wegen den härtesten Verfolgungen Preis gegeben wird, daß seine Ruhe, sein Leben selbst in Gefahr kommt, so theilen wir mit ihm seine Leiden, fühlen Mit-

leiden mit seinem Schicksale, und sind gerührt.

208. Dieß einzige Beispiel von einer rührenden Begebenheit mag hinreichen um zu zeigen: erstlich, daß Rührung und Schönheit ganz verschiedene Begriffe sind. In der Schönheit beurtheilt man nur die Form des Gegenstandes, ohne Bezug auf unser Wohl und Weh; in der Rührung hingegen den Gegenstand mit Bezug darauf.

209. Zweytens erhellet daraus, daß die Rührung sowohl schon aus den einzelnen Theilen, als erst aus dem Ende entspringen könne. Wenn eben der Calas z. B. zwar anfänglich verfolgt, aber dann nicht nur losgesprochen, sondern noch wegen der an ihm begangenen Ungerechtigkeit belohnt worden wäre, würde die Begebenheit zwar rührend seyn, aber nicht wegen des Endes, sondern wegen der einzelnen Theile, die zur Mitte gehören. Hingegen sind die einzelnen Theile in dem Leben des Sokrates größtentheils ohne sonderliche Rührung; allein seine Geschichte wird doch rührend, wegen des Endes, das sein Leben nahm.

210. Daher kann drittens bey einer Begebenheit, die rührend und schön zugleich ist, manchmahl die Rührung vor der Schönheit, und manchmahl beydes zu gleicher Zeit beurtheilt werden. Entspringt nähmlich die Rührung aus den einzelnen Theilen, so geht auch das Urtheil über sie dem über die Schönheit zuvor, indem dieses letzte erst aus der Vorstellung von dem Ganzen fließt, und daher von dem Ende abhängt. Ist aber die Rührung selbst nur Wirkung des Endes, so kommen beyde Urtheile zugleich, und fallen, dem Anscheine nach, zusammen, so verschieden sie auch sind.

211. Endlich aber folgt viertens daraus, daß die Rührung, welche aus den Theilen entspringt, und daher vor der Schönheit des Ganzen beurtheilt wird, dem Urtheile über die reine Schönheit Abbruch thut. Denn das, was der Geschmack als schön beurtheilen soll, muß die Eigenschaft besitzen, daß bey der Auffassung des einen Theiles nicht länger verweilt werde, als bey der der andern. Die Einbildungskraft muß nicht Raum haben, andere fremdartige Gefühle hier einzumischen,

und sich selbst die Zusammenfassung des Ganzen zu erschweren. Bey dem Theile hingegen, der uns rührt, verweilt die Einbildungskraft unwillkührlich, in so fern gerade darin die Rührung besteht, daß die Einbildungskraft durch ihn auf die Folgen geleitet wird, die dieser Umstand auf unser Wohl und Weh hat. Sie hebt daher immer diesen Theil vor andern heraus, und stört sonach die Zusammenfassung des Ganzen: die der Rührung angehängte Schönheit, wird, eben weil sie nur angehängt ist, vernachläßigt, und unser Urtheil wird hier so verfälscht, daß wir nicht selten etwas für schön halten, was im Grunde doch nur rührend ist.

XVIII.

(K u n s t.)

212. Bisher haben wir uns bemüht, die Regeln festzusetzen, nach denen der Geschmack die Gegenstände beurtheilt, die er für schön oder häßlich, groß oder edel, erhaben oder naiv, schrecklich oder lächerlich erklärt. Wir fanden dabey, daß es ihm immer um die Untersuchung zu thun war, ob die mannichfalti-

gen, vor ihm liegenden Theile so neben und nach einander folgen, ob das Ganze eine solche Form habe, daß es dadurch der Einbildungskraft leicht fällt, das Ganze zu umfassen, und einen Totaleindruck zu bewirken.

213. Ferner haben wir gesehen, daß, so lange der Geschmack dabey stehen bleibt; so lange er nur die Form des Gegenstandes beurtheilt, er auch nur sein Augenmerk auf die reine Schönheit desselben richte; daß aber der Gegenstand oft reitzend oder rührend, und ihm die Schönheit angehängt seyn könne. Durch die Verbindung des Angenehmen der einzelnen Eindrücke mit der Schönheit der Form, wird dann der Gegenstand zur reizenden Schönheit, so wie er durch die Verbindung des Interesses mit der Schönheit, zur rührenden Schönheit wird.

214. Bey diesen allgemeinen Betrachtungen konnten wir manche Frage ganz unberührt lassen. Ob der schöne Gegenstand ein solcher sey, der aus der Hand der Natur oder des Menschen hervorgegangen sey? ob er etwas vorstellen müsse? u. d. gl. — alles dieß wären Fragen, die gar nicht in dem Umfange unserer bisherigen

Untersuchung lagen. Der Geschmack, der bloß sein Wohlgefallen an einem Gegenstande beurtheilt, kümmert sich wenig um die Beantwortung derselben, und verändert sein Urtheil nicht wegen der in den Fragen enthaltenen, zum Wohlgefallen eines Gegenstandes, ganz unwesentlichen Unterschiede. Eine Blume, eine Muschel, ein Haus, eine Erzählung, eine Bewegung, die durch Form oder Materie gefallen, befriedigen den Geschmack, und er fragt nicht, woher diese Dinge?

215. Bey den Gegenständen, welche die Natur hervorbringt, erwägt unser Geschmacksurtheil in der That nur das Wohlgefallen, das er an ihrer Form oder ihrer Materie findet. Die Frage, wozu nützt dieser Naturgegenstand, gehört gar nicht vor den Richterstuhl des Geschmacks, sondern der Vernunft; und jedermann sieht wohl ein, daß der Nutzen, der aus einem schönen Gegenstande für das Menschengeschlecht gezogen werden kann, gar keine Geschmackssache sey: die Rose wäre nicht minder schön, wenn auch kein Rosenöhl aus ihr bereitet werden könnte.

216. Eigentlich zu reden, ist das bey Wer-

ken von Menschenhänden verfertigt, so lange man nur ihre Schönheit erwägt, auch der Fall: schwerlich wird jemand eine schön gemahlte Dekoration, die ein Haus vorstellt, deßhalb nicht schön finden, weil man in demselben nicht wohnen kann. Aber doch ändert Ein Umstand den Gesichtspunct, aus dem die Erzeugnisse der Natur und die des Menschen gesehen werden, so ganz, daß es scheint, als beschränke sich das Urtheil über die letzten nie auf die bloße Form, und als verlange man von ihnen, um sie schön zu finden, noch etwas mehr, als die schöne Form. — Wie weit das richtig sey, und was man eigentlich verlange, wollen wir in folgenden Betrachtungen untersuchen.

217. Wenn ich voraussetzen darf, daß jeder unter dem Worte Zeichen ein Merkmahl versteht, an welchem man einen Gegenstand erkennen und von andern unterscheiden kann; so giebt es natürliche, willkührliche und gemischte Zeichen. Jene sind solche, die jedermann die dadurch bezeichnete Sache sogleich kenntlich machen; diese, die nur der versteht, dem man es gesagt hat, daß durch das Zeichen diese oder jene Sache gemeint sey;

und endlich sind die gemischten von der Art, daß sie theils aus natürlichen, theils aus willkührlichen Zeichen zusammengesetzt sind. Wer einen tief aus der Brust heraufgeholten Seufzer ausstößt, giebt ein für jedermann verständliches Zeichen von dem Kummer, der in seinem Innern wüthet: sein Zeichen ist daher natürlich. Hingegen muß man die deutsche Sprache kennen, um zu wissen, welchen Gegenstand das Wort Papier bezeichne: dieß Wort ist daher ein willkührliches Zeichen. Endlich aber ist das Wort Geläute zwar in so fern ein natürliches Zeichen, als jedermann aus dem Schall des Wortes erkennt, daß es eine einförmige Wiederholung von Tönen bezeichnet; aber doch hing es von der Willkühr der Menschen ab, es nur für die Glockentöne zu brauchen, da es jedes andere einförmige Getöne eben so gut ausdrückt.

218. Der Inbegriff aller richtigen Zeichen nun, um irgend einen Gegenstand, eine Empfindung, ein äußeres Ding, einen Gedanken, eine Begebenheit — sey es was es wolle — vollständig zu bezeichnen, heißt Kunst.

219. In diesem sehr allgemeinen Sinne des

Worts,

Wortes, in dem es auch die Alten genommen haben, gehören die meisten menschlichen Verrichtungen zu den Künsten. Wer richtig spricht, und daher durch angemessene Worte seine Gedanken vollständig bezeichnet; wer einen Schuh macht, und durch den wirklichen, außer ihm dargestellten Schuh, die Vorstellung, die er im Gemüthe von einem Schuh gehabt hat, ausdrückt, u. dgl. ist in diesem Sinne ein Künstler, und die Sache, die er hervorbringt, das Zeichen nähmlich, ein Kunstwerk. Denn in allen diesen Fällen ist die Sache außer uns ein Zeichen von dem, was sie bezeichnen soll; und wenn nun einer den Inbegriff aller Zeichen kennt, die erfordert werden, um das richtig anzudeuten, was er bezeichnen will, so ist er im Besitze einer Kunst.

220. Ehe wir weiter gehen, wollen wir einige Worte festsetzen, deren wir uns in der Folge, um uns kürzer fassen zu können, bedienen werden, und die deßhalb jeder andern Benennung vorzuziehen sind, weil sich deren schon Plato in seiner Sprache bedient hat.

221. Von jedem Gegenstande nähmlich, den jemand außer sich darstellen, von der

Uhre z. B., die jemand machen will, muß er gewiß in seinem Gemüthe eine Vorstellung gehabt haben: er muß sich ein Bild von der Uhre in sich entworfen haben, sonst wüßte er nicht, was er machen sollte. Diese Vorstellung in uns von der Sache außer uns, die der Verfertigung derselben vorangeht, heiße das Vorbild; die Sache selbst, behalte den Nahmen der Sache, oder bekomme den des Bildes, wenn bloß von der Vorstellung die Rede ist, die in uns von der Sache entsteht; und endlich, wenn jemand eine Sache nachbildet, wie, wenn er eine Uhre zeichnet, oder auch eine zweyte Uhre nach der ersten macht, so heiße dieses Erzeugniß das Nachbild.

222. Um eine Sache zum ersten Mahle zu machen, bedarf es immer eines Vorbildes: wer nicht von dem Gegenstande, den er machen will, eine genaue Vorstellung im Gemüthe hat, wird nimmermehr im Stande seyn, sie außer sich darzustellen. In Ansehung des Nachbildes hingegen giebt es zu unterscheiden. Oft ist es nicht hinreichend, die Sache vor sich zu haben, sondern man muß sich von ihr erst eine Vor-

stellung, ein Bild (101. 221.) im Gemüthe entwerfen, und nach dieser Vorstellung, diesem Bilde von der Sache, gleichsam als nach einem Vorbilde, das Nachbild verfertigen. Der Bildhauer, der einen Menschen in Stein hauet, kann dieses Nachbild nicht anders zu Stande bringen, als wenn er seinem Gemüthe das Bild des Menschen eingeprägt hat, und nach diesem Bilde arbeitet. Hingegen der Schuster, der die Quartiere nach dem Muster schneidet, hat gar kein Bild im Gemüthe, sondern arbeitet bloß nach der Sache. Der erste kann nie sein Modell auflegen, um darnach seinen Stein zu hauen; der andere kann sich alle Mahl des Musters bedienen.

223. Beyläufig können wir den Unterschied zwischen Modell und Muster bemerken, weil er sich aus dem Gesagten von selbst ergiebt. Kann nähmlich eine Sache nicht anders nachgebildet werden, als wenn der Arbeiter sich ein Bild im Gemüthe von ihr entwirft, so ist sie ein Modell; braucht er dieß hingegen nicht zu thun, ein Muster: Schuster und Schneider haben Muster; Mahler und Bildhauer Modelle.

224. Da nun derjenige Künstler (219) der nicht nach der Sache arbeiten kann, dem die Sache nur Modell nicht Muster ist, da er, sag ich, sich bloß an das Bild zu halten hat, und halten kann, daher gleichsam aus freyer Hand arbeitet, so bekommen die Künste, bey denen dieß geschehen muß, den Nahmen der freyen Künste, oder auch der Künste schlechtweg; da hingegen jene, bey denen zur Erzeugung des Nachbildes kein Bild in dem Gemüthe des Arbeiters zu entstehen braucht, der nach einem Muster arbeiten kann, den Nahmen der Lohnkünste, oder der Handwerke erhalten: der einen Kopf in Thon abformt, ist ein Künstler; der die Form ausgießt, ein Handwerker.

225. Um aber einen noch nähern Grund anzugeben, warum man die eigentlichen Künste mit dem Nahmen der freyen Künste belegt, müssen wir noch einige Betrachtungen über die Einbildungskraft anstellen. — Das Spiel der Einbildungskraft, wissen wir, besteht darin, daß sie bey einem gegebnen Eindruck, einen andern, der mit dem gegenwärtigen Aehnlichkeit hat, in das Gemüth zurückruft, und ihn

als gegenwärtig vorstellt. Steht nun z. B eine menschliche Figur vor uns, und deren einzelne Theile machen Eindruck auf unser Auge, so faßt die Einbildungskraft die Theile nach und nach auf, und wird bey dem letzten aufgefaßten Theile — hier giebt zu unterscheiden — bald alle, die so eben aufgefaßten Theile zusammenfassen, und das nähmliche Ganze, das außer uns dastand, im Gemüthe als Bild erzeugen; bald aber bey einem Theile, dem Kopfe z. B. stehen bleiben, und, statt den ganzen Körper zurückzurufen, ganz andere Hände, ganz andere Theile mit ihm verbinden, als der Kopf in der Wirklichkeit hat. Man steht ein neu geschaffenes Ganzes im Gemüthe des Menschen.

226. Im ersten Falle, wenn die Einbildungskraft das Bild im Gemüthe, der Sache außer ihr gerade entsprechend entwirft, heißt sie die reproducirende Einbildungskraft; im zweyten hingegen, wo ein ganz anderes, von ihr selbst erschaffenes Bild im Gemüthe dasteht, das der Sache außer ihr nicht genau entspricht, heißt sie producirende, schaffende, schöpferische Einbildungskraft.

227. In beyden angeführten Fällen nun aber muß sich die Einbildungskraft durch sich selbst bestimmen, welche Theile sie als Ganzes verbinden wolle; sie muß es mit sich selbst ausmachen, ob sie dem Kopfe gerade den Körper geben will, den er in der Wirklichkeit hat, ob sie daher das Ganze so darstellen will, als es außer ihr ist, oder ob sie ein neues Ganzes erschaffen soll. Können wir nun gleich in der Folge einige Regeln angeben, nach denen diese Bestimmung der Einbildungskraft sich richtet; so beruhen diese Regeln doch selbst auf der Fähigkeit derselben sich selbst zur Thätigkeit bestimmen zu können. Nun aber heißt die Fähigkeit sich selbst zur Thätigkeit bestimmen zu können, Freyheit. Folglich werden alle Künste, die eine solche Selbstbestimmung der Einbildungskraft erfordern, freye Künste seyn. Jeder Künstler aber, der nicht nach einem Muster arbeiten kann, der also durch seine Einbildungskraft sich ein Bild von der Sache entwerfen muß, ist daher auch gezwungen, seine Einbildungskraft sich selbst bestimmen zu lassen, ob sie ihm auch wohl dieses Bild treu, oder verändert und verfälscht liefern werde. Daher verdienen

diese Künste mit Recht den Nahmen der freyen Künste.

228. Hieraus folgt aber zu gleicher Zeit, daß das Vorbild (221) stets Werk der schaffenden, so wie hingegen das Nachbild stets Werk der reproducirenden Einbildungskraft sey. (226) Denn um eine Sache, die Gegenstand der freyen Kunst seyn soll, nachzubilden, muß die Einbildungskraft immer ein Bild im Gemüthe entwerfen; dieses Bild aber muß treu, muß der Sache vollkommen ähnlich seyn, wenn das nach diesem Bilde äußerlich dargestellte, wirkliches Nachbild werden soll. Folglich ist es stets von der reproducirenden Einbildungskraft erzeugt worden. Hingegen würde ein treues Bild von einer Sache nichts neues enthalten: es würde gerade die Theile, und in eben der Ordnung in sich fassen, die in der Sache gelegen haben, und wie sie in ihr gelegen haben. Es wäre daher nur Bild, kein Vorbild. Soll demnach ein wirkliches Vorbild im Gemüthe entstehen, so muß die Einbildungskraft zu den ihr gegebnen Theilen eines Ganzen etwas hinzuthun, von ihnen etwas hinwegnehmen, oder wenigstens sie anders ord-

nen, als sie solche vorfindet. Alsdann aber ist sie ja eben schöpferisch. Um eine Uhre wie alle Uhren zu machen, braucht des Arbeiters Einbildungskraft nur reproducirend zu seyn: Harrison mußte eine schöpferische Einbildungskraft besitzen, als er die seinige verfertigte.

229. Wir gehen weiter. In allen Künsten überhaupt, sie mögen zu den freyen gehören oder nicht, (224) ist das Nachbild immer das Zeichen, das Vorbild immer das Bezeichnete; die Sache hingegen kann bald Zeichen, bald Bezeichnetes seyn. Verfertigt nähmlich der Künstler seine Sache unmittelbar nach dem Vorbilde, so dient ihr das Vorbild als Bezeichnetes, sie ihm als Zeichen. Wird hingegen eine Sache nachgebildet, so ist das Nachbild das Zeichen, und die Sache das Bezeichnete. Sey nun aber welches es wolle das zu Bezeichnende, sey es das Vorbild oder die Sache, so muß, wenn der Arbeiter den Nahmen Künstler verdienen will, (219) das Zeichen dem Bezeichneten genau entsprechen. Nun heißt aber Wahrheit nichts anders, als die Uebereinstimmung des Zeichens mit dem dadurch zu Bezeichnenden. (20) Daher ist auch

Wahrheit das oberste Gesetz aller Künste überhaupt: (218) ihre Zeichen müssen wahr seyn, sie müssen gerade das darstellen, was sie bezeichnen sollen.

230. Dieß ist es auch was man unter ästhetische Wahrheit versteht. Es kommt hier nähmlich, wie wir in der Folge mit weiterm ausführen werden, gar nicht darauf an, ob das Zeichen irgend etwas bezeichnet, das in der Natur, ausser dem Gemüthe des Künstlers vorhanden ist: eine Zusammenstellung von Theilen, die nie war noch seyn wird, und die bloß als Vorbild sich im Gemüthe des Künstlers durch seine schaffende Einbildungskraft erzeugte, kann diesem Vorbilde als Zeichen dienen. Findet sich dann, daß der Künstler wirklich dieses Vorbild gehabt, und, welches freylich nach Regeln beurtheilt werden muß, die wir erst in der Folge auseinder setzen können, gehabt haben darf; so enthält die Darstellung, die diesem Vorbilde entspricht, ästhetische Wahrheit, weil das Zeichen mit dem Bezeichneten übereinstimmt.

231. Man drückt das oberste Gesetz für die Künste überhaupt (218) manchmahl anders

aus, und sagt, daß es in der Zweckmäßigkeit bestehe. In der That ist das zwar zum Theil, aber nicht ganz richtig. Der Künstler, der das Zeichen darstellt, hat die Absicht dadurch das zu bezeichnen, was ihm sein Vorbild, sein Modell oder sein Muster anzeigt: dieses also ist der Zweck, den er erreichen soll. Da er nun aber diesen Zweck nicht eher erreichen kann, da das Zeichen dem Bezeichneten nicht eher entsprechend und mit ästhetischer Wahrheit dargestellt wird, als bis er dem Zwecke gemäße Mittel wählt, so ist es Pflicht des Künstlers solche Mittel zu wählen, die dem Zwecke gemäß sind: er muß die Zweckmäßigkeit beobachten. Aber, wie man eben hieraus sieht, muß er dieß nur, um dadurch dem höhern Gesetze, der ästhetischen Wahrheit Genüge zu leisten: weil ästhetische Wahrheit ohne dem Zwecke gemäße Mittel nicht erreicht werden kann, muß das Kunstwerk Zweckmäßigkeit haben. Die ästhetische Wahrheit bleibt daher doch das Hauptgesetz für alle Künste überhaupt, wenn man nähmlich das Wort Kunst in der ausgedehnten Bedeutung (218) nimmt.

232. Wir müssen aber nicht glauben, daß

das große Gebieth der Künste sich mit diesem einzigen Gesetze begnüge: es ist in kleinere Provinzen getheilt, von denen wenigstens Eine unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, und die ein Gesetz für sich hat. Wir haben nähmlich gesehen, daß wenn eine Sache von einem freyen Künstler (224) nachgebildet werden soll, die Einbildungskraft alle Mahl ein Bild im Gemüthe von dem Modell entwerfen müsse, nach welchem Bilde der Künstler eigentlich arbeitet. (228.) Hierzu muß nun die Einbildungskraft ihre ganze Thätigkeit anstrengen, muß alle Theile des Ganzen treu auffassen, eben so treu das Ganze zusammenfassen, und sehr aufmerksam seyn, daß ja kein Theil verlohren gehe, kein Theil anders im Gemüthe dastehe, als er im Modell sich befindet. Geschieht dieß nicht, so wird das Nachbild nie der Sache entsprechen, das Zeichen nie mit dem Bezeichneten übereinstimmen. Ob die Einbildungskraft an diesem Geschäfte Wohlgefallen finde, ob die nachzubildende Sache ihr gemäß sey, oder nicht, das kommt hiebey gar nicht in Anschlag: der Zweck ist nun einmahl gegeben. Die Sache soll nachgebildet

werden, und die Einbildungskraft muß sich diesem Zwecke fügen, wenn er erreicht werden soll. Auch ein nicht schöner Gegenstand, auch ein solcher, an dem die Einbildungskraft gar kein Behagen findet, den sie nur mit Mühe zusammenfaßt, kann nachgebildet werden sollen, weil man die Sache nochmahls haben, oder sonst einen Zweck damit erreichen will. Also hierbey, bey der Nachbildung einer Sache, ist die Einbildungskraft, bey aller Freyheit die sie dabey äussert, (227) doch gebunden durch den Gegenstand, als Zweck, und ihr Wohlgefallen kommt nicht in Anschlag.

233. Ueberläßt man aber die Einbildungskraft ihrem eigenen Spiele, verlangt man von ihr nicht, daß sie gerade das treue Bild von der vorliegenden Sache im Gemüthe darstellen, sondern daß sie nach ihrem eigenen Wohlgefallen arbeiten soll; so wird sie gewiß, wenn sie die Theile des vorliegenden Ganzen ihrer nicht gemäß, wenn sie das Ganze nicht schön findet, sich nicht anstrengen sie zusammen zu fassen, sondern wird davon wegwerfen, was ihr nicht gefällt, hinzusetzen und abändern, bis ein Ganzes im Gemüthe steht,

das sie leicht zusammenfassen kann, das, durch die formale Aehnlichkeit der Theile, ihr zu diesem Zusammenfassen Vorschub thut. Aber eben durch dieses Abändern der Sache ausser ihr, durch dieses Umschaffen des nicht schönen Bildes in ein solches, das der Einbildungskraft gefällt, wird das Bild zum Vorbilde, wird es Werk der schaffenden Einbildungskraft: (226) es ist etwas Neues aus dem Alten erschaffen.

234. Das Bestreben der schöpferischen Einbildungskraft geht demnach immer dahin, etwas Schönes zu entwerfen; denn ihr Geschäft ist nicht Bilder nach einer Sache, sondern Vorbilder dem Gemüthe einzuprägen. Nun aber arbeitet sie doch bey den Vorbildern immer nach eigenem Wohlgefallen, und kann daher nichts zusammensetzen wollen, was ihr nicht gemäß wäre, was der Geschmack nicht schön finden könnte. Freilich wird sie es oft nur bey dem Wollen bewenden lassen, und Vorbilder entwerfen, die nicht schön sind; aber daß sie nur nach der Entwerfung schöner Vorbilder streben könne, erhellet aus der Natur der schaffenden Einbildungskraft von selbst.

235. Zusammengenommen! Das äußerlich dargestellte Vorbild, erhält den Nahmen einer Sache; (221) jedes Vorbild ist Werk der schaffenden Einbildungskraft; (228) und endlich die schaffende Einbildungskraft strebt stets nach schönen Vorbildern. (234) Daher wird auch die Sache, die nach einem Vorbilde gemacht wird, ein solches Zeichen seyn, das etwas Schönes bezeichnen soll. Stellt nun der Arbeiter dieses Zeichen mit Wahrheit dar, ist Uebereinstimmung zwischen Zeichen und bezeichneter Sache, so behält er nicht mehr den allgemeinen Nahmen, Künstler, sondern verdient den des schönen Künstlers, oder eigentlicher, Künstlers des Schönen, weil doch sein Bestreben einzig und allein dahin gerichtet ist, das Vorbild, das die Einbildungskraft als schön auffaßte, äußerlich zu bezeichnen.

236. Der Inbegriff aller Zeichen daher, um die Geburthen der schaffenden Einbildungskraft mit Wahrheit darzustellen, heißt schöne Kunst; oder vielmehr Kunst des Schönen.

237. Daraus ergiebt sich nun, daß, so wie der Hauptzweck der Künste überhaupt Wahrheit ist, so richtet die schöne

Kunst (236) ihr Augenmerk vorzüglich auf Schönheit: das Vorbild soll schön, soll der Einbildungskraft gemäß seyn, und die äussere Darstellung desselben, die Sache, dem Vorbilde treu entsprechen, ästhetische Wahrheit enthalten.

238. Eine jede solche Sache, die nach einem von der schaffenden Einbildungskraft entworfenen Vorbilde verfertigt ist, heißt demnach ein Werk der schönen Kunst; ganz etwas anders, als ein schönes Werk der Kunst. Um diesen Nahmen zu verdienen, kommt es auf zwey sehr wichtige Umstände an. Die schaffende Einbildungskraft bestrebt sich nähmlich, wie wir gesehen, alle Mahl nur solche Theile zu verbinden, an denen sie Wohlgefallen findet, deren Zusammenstellung sie für schön hält. Aber dabey bleibt noch immer die Frage zu beantworten: beruht dieses Wohlgefallen nicht vielleicht auf der besondern Beschaffenheit der Einbildungskraft dessen, der diese Zusammenstellung erzeugte? Wenn die schaffende Einbildungskraft eines Menschen an dem von ihr erzeugten Vorbilde Behagen findet, wird dieses Vorbild, äußerlich dargestellt,

auch der reproducirenden Einbildungskraft anderer Menschen Genüge leisten, wird es ebenfalls von ihr leicht als Ganzes verbunden, und daher als schön beurtheilt werden; mit andern Worten: ist das Vorbild wirklich nach den Regeln des Geschmackes entworfen worden. Um also ein Werk der schönen Kunst für ein schönes Werk der Kunst halten zu können, reicht es bey weitem nicht hin, daß der Erfinder des Vorbildes es seiner eigenen Einbildungskraft gemäß, und es daher schön findet; denn das wird immer der Fall seyn, da seine schaffende Einbildungskraft es erzeugt, und diese nur nach Wohlgefallen arbeitet, also ihre Producte immer für schön ausgeben muß. Es kommt daher hierbey noch darauf an, ob der Geschmack überhaupt das Werk als ein solches Ganzes beurtheilen kann, das der reproducirenden Einbildungskraft gemäß ist, und dann erst kann das Werk auf den Nahmen eines schönen Werks der Kunst Anspruch machen. Der also ein solches Werk hervorbringen will, muß Geschmack besitzen, seine Einbildungskraft muß sich gleichsam in die Einbildungskraft aller Menschen hineindenken, um

zu erfahren, ob das, was ihr gefällt, auch andern gefallen werde und könne: sie muß schaffend und reproducirend zugleich seyn.

239. Gesetzt aber auch, der Erfinder eines Vorbildes erfülle die Bedingung, die wir von ihm fordern, gesetzt er habe Geschmack genug, um dem Vorbilde wahre Schönheit zu geben, und seine schaffende Einbildungskraft verfahre in ihrer Zusammensetzung so, daß das daraus entstandene Vorbild jedem gefallen würde, wenn es äußerlich dargestellt wäre: noch aber ist es nicht äußerlich dargestellt, noch existirt es nur in dem Gemüthe des Erfinders, und noch ist es kein Werk der Kunst. Um das zu werden, muß es äußerlich als Sache da stehen, die dem Vorbilde genau entspricht. Vermag daher der Erfinder nicht sein Vorbild so festzuhalten, daß die äussere Darstellung desselben, das Zeichen, dem innern Vorbilde, als dem zu Bezeichnenden, genau entspricht, kann er ihm nicht Wahrheit, Uebereinstimmung des Zeichens mit dem Bezeichneten verschaffen; so wird das schönste, nach allen Regeln des ächten Geschmackes entworfene Vorbild, doch ein sehr häßliches Kunstwerk geben

können. Gerade das, was das Vorbild zum schönen Vorbild machte, so lange es nur noch im Gemüthe des Erfinders lag, gerade die Gemäßheit des Ganzen zur Einbildungskraft, kann durch die unwahrhafte Darstellung verloren gehen, und das Werk um seine Schönheit bringen. Darin nun, daß, wie Lessing sich ausdrückt, auf dem Wege vom Kopfe bis in die Hand, und von da bis in den Pinsel nichts verloren gehe, besteht das Talent des Künstlers. Daher muß der Künstler, um ein schönes Werk der Kunst hervorzubringen, ausser Geschmack, noch Talent besitzen.

XIX.

(Normalidee und ästhetisches Ideal.)

240. Eine große Frage entsteht aber in Ansehung des so eben gedachten ersten Anspruchs an den Künstler, (238) des Geschmackes nähmlich, und die besteht darin: wie fängt er es an, sich in die Einbildungskraft der übrigen Menschen hineinzudenken, und wodurch kann er einiger Maaßen überzeugt seyn, daß er es gethan, und sein Vorbild nach den Regeln des ächten Geschmackes entworfen habe.

Damit ist bey weitem noch nicht alles gethan, daß seine Einbildungskaft schaffend und reproducirend zugleich sey, daß sie das von der schaffenden Einbildungskraft erzeugte Vorbild, gleichsam als Werk eines fremden Meisters betrachte, und nun es mit der reproducirenden Einbildungskraft beurtheile. Das ist freylich etwas, aber wie gesagt, nicht alles. Denn so lange das Vorbild nicht äusserlich dargestellt ist, läßt sich die reproducirende Einbildungskraft von der schaffenden gar nicht trennen: sie sind beyde eine und dieselbe Kraft, und die eine reproducirt nur das Geschöpf der andern. Fand daher die schaffende Einbildungskraft ihre Schöpfung schön, so muß sie ihr auch noch in der Reproduction schön vorkommen. Ein anders ist es, wenn das Werk schon äusserlich dargestellt worden, und nun der Künstler nach einiger Zeit es vor den Richterstuhl des Geschmackes zieht: da wird es freylich angehen, daß er die Mängel entdeckt, die seine schaffende Einbildungskraft gelassen hat. Denn alsdann ist er wirklich nicht mehr der, der er im Augenblicke des Entwerfens gewesen. Aber davon ist hier gar nicht die Rede, und man

fragt bloß, wie fängt es der Künstler an, sein Vorbild, noch ehe es zur Sache geworden ist, beurtheilen und dem Geschmacke gemäß entwerfen zu können; welches Mittel hat er, sich in die Einbildungskraft der übrigen Menschen zu versetzen, und daraus abzunehmen, daß, wenn sein Vorbild zur Sache wird, auch im Gemüthe der übrigen Menschen ein Bild entstehen werde, das ihrer Einbildungskraft Genüge leistet, und ihr Geschmack als schön beurtheilt. Die Richtung, welche die Einbildungskraft in verschiedenen Menschen nimmt, sollte man glauben, ist so verschieden, daß der Künstler, der seinen Weg für den einzigen hält, eine sehr gewagte, wo nicht vergebliche Arbeit unternimmt, und er hier eben so wenig voraus bestimmen kann, daß sein Werk den Geschmack des andern, und alle befriedigen werde, als es sich voraussagen läßt, daß ein aufgestelltes Gericht allen angenehm schmekken müsse.

241. Genau betrachtet, wird man aber finden, daß nichts in der Natur ohne Regel sey, und, was noch mehr ist, daß man nicht selten die Regel lange befolgt habe, ohne es zu wissen.

242. Um aber die Regel, von der wir sprechen, gehörig aus einander zu setzen, müssen wir einen Blick auf uns selbst werfen, und eine innere Erfahrung zu Rathe ziehen. Wenn man nähmlich zu jemand sagt: er soll sich einen großen Menschen vorstellen, so wird seine Einbildungskraft, eben weil sie nicht weiß, wie groß ihn jener verlangt, immer glauben, sie habe der Sache noch nicht genug gethan. Sie wird daher die Länge des begehrten Menschen in Gedanken bald vergrößern, bald wieder verkleinern, und dieses ihr gleichsam nur vorschwindelnde Bild wird nie eine bestimmte Größe erhalten, nie rein gezeichnet vor ihr stehen. Eben so geht es ihr mit der Vorstellung eines kleinen Menschen; auch hier hat sie kein bestimmtes Bild, und daher in beyden Fällen kein Ganzes vor sich: sie ist gleichsam immer beschäftigt mit Auffassen, und abermahls mit Auffassen, ohne je so recht zusammenfassen zu können.

243. Dieß widerfährt ihr aber nicht nur mit der Größe eines Menschen, sondern mit allen Theilen desselben, mit sichtbaren und unsichtbaren Eigenschaften. Spreche man uns

nur von der großen Tugend eines Mannes, und alsobald wird die Einbildungskraft geschäftig seyn, diese Tugend groß und immer größer vorzustellen, so daß sie am Ende gar nicht mehr weiß, weder was man verlangt, noch was sie sich eigentlich vorstellt.

244. Nur dann bringt die Einbildungskraft ein bestimmtes Bild von einem ihr nur durch Worte angedeuteten, nicht in der Anschauung gegebnen, nicht vorgezeigten Gegenstande hervor, wenn sie sich gleichsam Gewalt anthut, um ihrem ungestümen Vergrößern und Verkleinern der Dinge Schranken zu setzen. Dieß geschieht aber durch eine eigne Thätigkeit der Einbildungskraft. Sie vergegenwärtigt sich das größte und kleinste Ding, das ihr von der Art je vorgekommen ist, von der sie einen einzelnen Gegenstand sich vorstellen soll, und nimmt die Mitte zwischen beyden, entzieht dem großen, was sie dem kleinen schenkt. Will sie sich nähmlich einen Menschen überhaupt — nicht diesen oder jenen Menschen — von bestimmter Größe vorstellen; so muß sie die größte und kleinste Menschenlänge, die ihr je vorgekommen ist, vergegenwärtigen, diese

als Grenze ansehen, über die hinaus keine wirkliche Menschenlänge mehr liegt, und indem sie die ganze zwischen diesen beyden Grenzen eingeschlossene Reihe von Längen, vorwärts und rückwärts durchläuft, bey der stehen bleiben, die gerade die Mitte zwischen beyden hält, von der allergrößten eben so weit, als von der allerkleinsten absteht. Nun erst kommt ihr die Länge des Menschen als ein Ganzes vor, da sie es, ohne von der Mitte abzuweichen, nicht mehr vergrößern oder verkleinern darf.

245. Was aber hier von der Länge des Menschen gesagt ist, gilt von allen seinen Theilen, von allen körperlichen und geistigen Eigenschaften: die Einbildungskraft erhält nicht eher ein reines Vorbild, nicht eher ein Ganzes, als bis sie auf die beschriebene Weise verfährt. Nase, Fuß, Kraft, Tugend und alles, wovon ein wirkliches Vorbild, ein bestimmtes Bewußtseyn vor der Einbildungskraft stehen soll, muß ihr zwischen den beyden Grenzen gerade in der Mitte stehen, zwischen dem kleinsten und größten nähmlich, was ihr in der Art je vorgekommen ist.

246. Diese Mitte zwischen den äussersten Grenzen, welche die Einbildungskraft festhalten muß, um ein bestimmtes Bild von irgend einer Sache zu bekommen, nennen die Kunstrichter die Normalidee.

247. Diese Normalidee (246) wird für den, der sie entwirft, auch äusserlich dargestellt, schön seyn. Denn eben weil seine Einbildungskraft sie bloß erzeugt hat, um die in ihr enthaltenen mannichfaltigen Theile als Ganzes zusammenfassen zu können, kann sie das Ganze wirklich leicht umfassen, weidet sich mit Wohlgefallen daran, und sein Geschmack findet die äussere Darstellung desselben schön.

248. Daß diese Normalidee von einem und dem nähmlichen Gegenstande für jeden einzelnen Menschen anders ausfalle, versteht sich von selbst. Bleiben wir, um ein Beyspiel zu wählen, nur bey der Menschenlänge stehen. Wenn der größte Mensch, den ich gesehen, acht Fuß, der kleinste hingegen drey Fuß hatte; so fällt meine Normalidee zwischen drey und acht, und giebt der Normallänge des Menschen fünf und einen halben Fuß. Ein anderer hingegen, der einen kleinen Menschen von

drey, und einen großen von neun Fuß gesehen hat, muß der Normallänge sechs Fuß geben. Mir wird demnach das, was ein anderer für die Normalidee hält, nicht so wohlgefallen, als die ich selbst entwerfe, da sie, äusserlich dargestellt, größer oder kleiner als die meine ausfällt, meiner Einbildungskraft nicht mehr die leichte und bestimmte Umfassung des Ganzen verstattet, und daher den Zweck nicht ganz erreicht, weßhalb die Normalidee eigentlich entworfen ward.

249. Bey allem dem aber liegen die Normalideen aller Menschen über Gegenstände einerley Art, nicht sonderlich weit auseinander. Die äussersten Grenzen dessen, was zu einerley Art gehört, weichen auf einer oder der andern Seite nicht so sehr von einander ab, daß die Mitte zwischen beyden nicht für alle Menschen so fast die nähmliche seyn sollte. So fällt die Normallänge des männlichen Körpers für jeden Menschen wohl zwischen fünf und sechs Fuß, weil es schwerlich einen Mann über zehn und unter zwey Fuß giebt.

250. Wenn daher auch die Einbildungskraft des einen Menschen sich eine Normalidee

von einem Gegenstande entwirft, die nur für sie allein gültig ist, wenn auch diese Normalidee für einen andern Menschen, mit andern Erfahrungen versehen, nicht gerade in der Mitte zwischen beyden Grenzen läge, sondern der einen Grenze näher als der andern stände; so ist sie doch nicht sehr weit von dieser Mitte entfernt, weil es sich aus der Natur der Sache ergiebt, daß alle Normalideen der verschiedenen Menschen über Eine Art von Dingen, zwischen sehr engen Grenzen eingeschlossen sind. Die größte Normallänge für einen männlichen Körper reicht nicht über sechs Fuß hinaus, die kleinste steht nicht unter fünf Fuß, und ihre Verschiedenheit betrifft nur einen Fuß.

251. Wer also eine, wenn auch nur seine eigne Normalidee von einem Gegenstande äusserlich darstellt, wird nicht weit vom Ziele fehlen, und so ziemlich die Normalidee aller andern Menschen über diesen Gegenstand getroffen haben. Denn auf alle Fälle kommt sie ihr ziemlich nahe, und kann bey weitem nicht so viel von ihr abweichen, als wenn er selbst aufs Gerathewohl, und ohne seine eigne Normalidee zum Grunde zu legen, gearbeitet hätte.

252. Faßt nun jemand die Mitte zwischen diesen äussersten Grenzen der Normalideen selbst auf, giebt er der Mannslänge z. B. fünf und einen halben Fuß, die Mitte zwischen fünf und sechs Fuß, als den äussersten Grenzen der Normallängen überhaupt, so ist er um so gewisser, daß seine Darstellung in die Normalideen aller Menschen von diesem Gegenstande, greife, daß sie von der Einbildungskraft eines jeden als Ganzes zusammengefaßt werden, und seinem Geschmacke daher gefallen könne.

253. Diese Normalidee, welche die Mitte zwischen allen Normalideen enthält, heisse die eigentliche, so wie die eines jeden Menschen von den Gegenständen einer Art, die besondere Normalidee.

254. Wenn daher die Einbildungskraft eines Menschen so glücklich organisirt ist, daß die von ihr erschaffene Normalidee die eigentliche (253) enthält, so hat sie sich, eben dadurch, in die Einbildungskraft aller Menschen hineingearbeitet, und kann auf den Beyfall aller rechnen, sobald die äussere Darstellung, durch des Künstlers Talent, (239) dem Vorbilde entspricht, mit Genauigkeit dargestellt ist.

255. Diese Betrachtungen über die Normalidee, die unsere oben (240) aufgeworfene Frage beantworten sollen, bedürfen, ihrer Wichtigkeit wegen, noch einer kleinen Erläuterung. Aesthetische Wahrheit nähmlich, wissen wir, (230) besteht in der Uebereinstimmung der dargestellten Sache mit dem Vorbilde des Künstlers. Da entsteht nun aber die Frage, wonach beurtheilt der Kunstrichter das Werk, wodurch weiß er, ob es ästhetische Wahrheit enthält oder nicht. Für den Künstler selbst hat diese Beurtheilung keine Schwierigkeit: er kannte das Vorbild, und kennt die Sache. Findet er nun, daß beyde mit einander übereinstimmen, so erfüllt sein Werk das erste Erforderniß eines Kunstwerkes überhaupt: es ist wahr. Aber wie will der Beobachter, dem das Vorbild des Künstlers nur durch die Sache selbst gegeben ist, erfahren, ob es diesem Vorbilde entspricht oder nicht, ob es ästhetisch wahr sey?

256. Beobachten wir aber die Frage genau, so sehen wir, daß die Normalideen allein dem Kunstrichter zur Beantwortung derselben verhelfen könne. In dem menschlichen

Gemüthe geht es nähmlich, bey der Beurtheilung von Kunstwerken, auf folgende Art zu: Sobald wir ein Kunstwerk vor uns sehen, einen Menschen z. B. in Stein gehauen, befreyet sich die Einbildungskraft einen Augenblick gleichsam von dem Eindrucke, den der Gegenstand auf die äussern Sinne macht, und zieht sich in sich selbst zurück. Hier ruft sie nun die Erfahrungen zusammen, die sie über ähnliche Gegenstände angestellt hat, und fragt sich gleichsam: ist mir ein Gegenstand von der Art vorgekommen, den der Künstler mir dargestellt hat? Bey dem äusserlich dargestellten Menschen von der Hand des Künstlers, fragt die Einbildungskraft sich selbst: ist das wirklich ein Mensch, wie er in der Erfahrung angetroffen wird? Zur Beantwortung dieser Frage ruft sie die Erfahrungen zurück, die sie über die Menschengestalt angestellt hat, und findet sie, daß die Darstellung ihrer Erfahrung entspricht, so sagt sie, daß Wahrheit in ihr enthalten sey.

257. Eigentlich ist demnach das Verfahren der Einbildungskraft bey der Beurtheilung des Kunstwerkes folgender Maaßen beschaffen. Sie

selbst schöpft aus der ihr bekannten Erfahrung ein Bild von einem, dem Kunstwerke ähnlichen Gegenstande; darauf prägt sie die Vorstellung von dem Kunstwerke selbst, als Bild, dem Gemüthe ein; vergleicht das aus ihrer eignen Erfahrung geschöpfte Bild mit dem, das ihr das Kunstwerk geliefert hat, und, findet sie dann, daß die beyden gedachten Bilder zusammenfallen, sich gleichsam im Gemüthe decken, so findet sie auch das Kunstwerk mit Wahrheit dargestellt.

258. Aber welche Erfahrung liefert der Einbildungskraft des Kunstrichters das Bild, das sie zur Vergleichung mit dem Bilde von dem Kunstwerke braucht, und wie darf sie dem Künstler ihre eigene Erfahrung unterschieben? Wenn der Künstler ihr eine Menschenlänge dargestellt hat, wird sie sagen: die Menschenlänge ist mit Wahrheit dargestellt, weil mir selbst — große und kleine Menschen bekannt sind? Das kann sie nicht; denn alsdann hätte sie sich selbst gar kein Bild entworfen, mit dem sie das von dem äussern Gegenstande herrührende, vergliche. Alles und nichts wäre wahr dargestellt.

259. Allein sie verfährt auch in der That nicht so; so aufs Gerathewohl stellt sie die Vergleichung nicht an. Aus der ihr bekannten Erfahrung von der Menschenlänge, zwischen der größten und kleinsten, als äußersten Grenzen, entwirft sie sich selbst eine Normalidee, bleibt in der Mitte stehen, hält diese fest, erhebt sie zu einem Bilde, und mit diesem aus der Normalidee entsprungenen Bilde, vergleicht sie das, welches sie durch das Kunstwerk erhält.

260. Die Sache, das äusserlich dargestellte Kunstwerk, ist demnach der Vermitteler zwischen dem Vorbilde in dem Gemüthe des Künstlers, und dem Bilde in Gemüthe des Kunstrichters; und, wenn beyde mit dem Kunstwerke zusammenstimmen, wird der Kunstrichter es für wahr erkennen. Hat daher der Künstler sein Werk nicht nur mit Talent, (239) sondern auch nach der eigentlichen Normalidee entworfen, hat er nicht nur die Sache dem Vorbilde entsprechend, sondern das Vorbild selbst so gemacht, daß es die Mitte zwischen den äussersten Grenzen der in der Erfahrung gegebnen Gegenständen dieser Art enthält; so steht die Vermittelung nicht nur muthmaßlich, sondern

gewiß zu erwarten. Des Künstlers Vorbild enthielt eine Normalidee, und auch so das Bild des Kunstrichters; und da diese doch von Dingen einer Art nicht weit von einander abstehen, so paßt das Bild, welches der Kunstrichter durch das Kunstwerk erhält, fast genau mit dem seinen zusammen. Hat aber der Künstler nach keiner Normalidee gearbeitet, hat er aufs Gerathewohl gearbeitet, und bloß Theile zusammengetragen, die seiner Einbildungskraft damahls gefielen, als sie das Vorbild ersann: so erwarte er, bey allem Talent, doch nicht mit Gewißheit, daß sein Werk dem Kunstrichter gefallen werde. Dieser entwirft sich eine Normalidee ehe er das Werk beurtheilt, und findet daher keine Wahrheit in dem Werke, da dessen Bild nicht mit der Normalidee zusammenfällt.

261. Dieses vorausgesetzt, und dadurch den Gebrauch der Normalideen sowohl, als den Begriff der ästhetischen Wahrheit näher bestimmt, gehen wir weiter. Doch muß es nochmahls wiederholt werden, daß das, was von der Normalidee in Ansehung der Menschenlänge als Beyspiel gesagt worden, eigent-

lich von allen Theilen des Körpers, von jedem Dinge, und allen äussern und innern Eigenschaften gelte. Denn daraus sieht man recht deutlich ein, wie groß das Verdienst dessen ist, der etwas darstellt, das wirklich von allen als schön beurtheilt wird. Soll eine menschliche Figur, in Stein gehauen, ein schönes Ganzes seyn, so muß des Künstlers Einbildungskraft nicht nur von Körperlängen, sondern von Nasen, Augen, Ohren, und allen, sowohl großen als kleinen Theilen des Körpers die eigentliche Normalidee auffassen und mit Wahrheit darstellen. Die Schwierigkeit, der dieses Verfahren der Einbildungskraft unterworfen ist, kennt wohl jeder aus eigner Erfahrung, der nur ein Mahl es versucht hat, sich eine solche Normalidee von einem einzigen Theile des menschlichen Körpers zu entwerfen. Aber hat das seine unabsehbare Schwierigkeiten mit den äussern Gegenständen, so vermehren sich diese noch bey weitem, wenn es auf die schöne Darstellung von geistigen Eigenschaften, von Handlungen und Begebenheiten ankommt. Auch hier muß die Einbildungskraft des Künstlers eben so verfahren, auch

hier die Mitte zwischen den äussersten Grenzen der geistigen Eigenschaft, des Zorns, der Wuth, des Mitleids u. dgl. auffassen, festhalten, und mit Talent darstellen. Und doch sind diese Dinge dem Gemüthe bey weitem nicht so fest eingeprägt, als die Maaße des Gliederbaues; denn diese lassen sich geduldig betrachten, da hingegen die geistigen Eigenschaften oft früher vorüberrauschen, ehe es dem Beobachter noch einfällt, seine Aufmerksamkeit auf die Art zu richten, wie sie sich äussern.

262. Ist nun ein Werk, stelle es einen Gegenstand der äussern oder innern Sinne vor, so beschaffen, daß es in allen seinen Theilen wirklich die eigentliche Normalidee (253) enthält, so kann es eben darum auf den Beyfall aller Menschen rechnen. Des Künstlers Vorbild paßt genau mit dem Bilde des Kunstrichters, in allen Theilen zusammen, und wird von diesem für wahr erkannt. So wenig Uebereinstimmung sich auch in dem Urtheile der Menschen über die Schönheit einer Sache findet, so sehr hier jeder nur seine Einbildungskraft zu Rathe zieht, und das für

schön hält, was ihr gemäß ist, verwirft, was sich nicht so verhält; so sehr es daher den Anschein hat, daß das Schöne wie das Angenehme keiner festen Regel unterworfen werden könne, und wie hier die Verschiedenheit der Organe, so dort die Verschiedenheit der Einbildungskraft alle nothwendige Uebereinstimmung zu einem Urtheile unmöglich mache: so sehr kann doch der glückliche Künstler, der nach der eigentlichen Normalidee gearbeitet hat, den Beyfall des Beurtheilers fordern, und gewiß seyn, daß ihm dieser Beyfall von dem Kenner werde gezollt werden. Wer das nicht thut, dem fehlt es an Geschmack, der hat seine Einbildungskraft nicht zur Hervorbringung einer Normalidee zu erheben gewußt, und die Schuld liegt an ihm, nicht an dem Künstler. Dieser hat der Einbildungskraft des Beurtheilers allen Vorschub gethan: er hat dargestellt, was sie als Ganzes leicht zusammenfassen, was sie daher schön finden konnte. Aber sie hat gar kein bestimmtes Bild vor sich, mit dem sie das Bild von dem Kunstwerke vrrgleichet, es paßt mit keinem, weil es mit allen passen soll, und das ist wahrlich

nicht die Schuld des Künstlers. Dem Beurtheiler darf es an Talent zur Darstellung fehlen, aber er muß seine Einbildungskraft zur Hervorbringung einer Normalidee erheben können, er muß selbst Geschmack besitzen, ehe er zu beurtheilen im Stande ist.

263. Ein solches Werk nun, das in allen seinen Theilen nach einer Normalidee gearbeitet ist, weicht von dem, was uns die tägliche Erfahrung darbietet, alle Mahl erstaunlich ab. Die Gegenstände der Erfahrung, die gar keine Rücksicht darauf nehmen, ob sie von der Einbildungskraft leicht oder schwer zusammengefaßt werden, die sich gar nicht um ihre Schönheit bekümmern, am wenigsten der Schönheit wegen da sind; diese Gegenstände enthalten gar keine, oder doch wenigstens nicht in allen Theilen eine Normalidee. Ist gleich die Länge eines Menschen ganz normalmäßig, so wird es sein Auge, seine Nase u. d. gl. nicht seyn. Die Normalidee gleicht daher keinem einzigen Gegenstande der Erfahrung vollkommen, ist aber gerade das, wonach der Künstler streben muß, wenn er seinem Werke den Stempel der ästhetischen Wahrheit aufdrücken will; es ist für

die Erfahrung das Falscheste, für die Einbildungskraft das Wahrste. Nun aber heißt jedes Gedankending, das in der Erfahrung nicht genau angetroffen wird, aber doch das Ziel anzeigt, wonach man streben muß, wenn man die Wahrheit erreichen will, ein Ideal. Daher geben die Sachverständigen dem in allen seinen Theilen nach einer Normalidee gearbeiteten Kunstwerke, den Namen eines ästhetischen Ideals: wozu uns der Apollo des Belvedere, die Venus Medicis und die Ilias des Homer Beyspiele liefern.

264. Ehe wir weiter gehen, müssen wir hier einige Bemerkungen mitnehmen, die von den vorigen Betrachtungen gleichsam von selbst herbeygeführt werden. Wir haben nähmlich gesehen, daß die besondern Normalideen (253) durch die Erfahrungen bestimmt werden, die jeder Mensch über die Gegenstände dieser Art gemacht hat: so würde die Normalidee, die ich von der Manneslänge habe, heraus kommen, wenn ich die größte und kleinste Manneslänge, die mir bekannt ist, als Grenzen annähme, und mit meiner Einbildungskraft die Mitte zwischen beyden festhielte. Bey ver-

schiedenen Menschen, die unter Einem Himmelsstrich wohnen, und deren Erfahrungen über die Manneslänge nicht sonderlich von einander abweichen, werden daher die besondern Normalideen von der Manneslänge auch nicht weit von einander abstehen: sie werden selbst zwischen sehr engen Grenzen eingeschlossen seyn, und es wird der Einbildungskraft möglich fallen, eine solche eigentliche Normalidee zu fassen, die mit der aller Menschen so ziemlich zusammenfällt.

265. Weichen aber die Erfahrungen einiger Menschen über das größte und kleinste einer Art sehr von der anderer Menschen ab, so werden solcher Menschen besondere Normalideen sehr von einander abstehen. Daher aber wird auch das nach den besondern Normalideen der ersten Classe von Menschen gebildete ästhetische Ideal, ganz anders ausfallen, als wenn es nach denen der zweyten Classe von Menschen gebildet worden wäre. Wenn in unsern Gegenden die Mannslänge zwischen zwey und neun Fuß fällt, so wird die Mitte zwischen Beyden, fünf und ein halber Fuß, als Normallänge, für den Samojeden schon die größte

Manneslänge seyn, die er je gesehen. Bey ihm, wo die Manneslänge zwischen zwey und sechs Fuß als äußersten Grenzen eingeschlossen ist, liegt auch die Normallänge zwischen drey und vier Fuß.

266. Dieß ist nur ein Beyspiel; aber wendet man es auf Augen, Stirne, Nase u. dgl. an, so erhellet, daß die Venus, die dem Samojeden oder dem Neger gefiele, und also die eigentliche Normalidee in allen ihren Theilen für ihn enthielte, nichts weniger als eine Venus für den Europäer seyn könnte. Ein allgemeines ästhetisches Ideal, ein solches, welches allen Erdbewohnern gefallen wird, kann es in der Wirklichkeit nicht geben, ob es gleich ein solches an und für sich giebt. Wenn man sich nähmlich ein Ideal aus allen besondern Idealen zusammengesetzt denkt; wenn man mit den einzelnen Idealen der Schönheit für die besondern Völkerschaften der Menschen, eben so in Gedanken verfährt, wie mit den Normalideen der einzelnen Menschen, wenn man die abweichendsten Ideale dadurch gleichsam verbindet, um zwischen diesen Grenzen die Mitte zu halten, so wird dieß Werk freylich

das allgemein ästhetische Ideal darstellen, und in so fern giebt es wirklich ein solches Ideal, in so fern giebt es eine Schönheit, die allen Menschen vorschwebt, und ihnen gefallen könnte. Aber da gerade dieses Ideal weder dem Ideale des Europäers, noch dem des Asiaten genau entspräche, indem diese so weit von einander abstehen, daß das, was in der Mitte von beyden sich befindet, noch immer sehr weit von jedem derselben entfernt bleibt; so ist es von dem Kunstrichter nicht zu erwarten, daß er seine Einbildungskraft bis zur Hervorbringung des allgemeinen Ideals erheben könne, um danach die Schönheit des als allgemeines Ideal dargestellten Kunstwerkes zu beurtheilen: er wird stets sein, aus seinen eigenen Erfahrungen geschöpftes Ideal vor Augen haben, das Werk nach diesem beurtheilen, und daher jenes allgemeine Ideal verwerfen.

267. Es ergiebt sich aber noch folgendes aus unsern Betrachtungen. Die besondern Normalideen selbst sind, wie wir wissen, für die mehrsten Menschen, denen durch den nähmlichen Himmelsstrich unter dem sie wohnen, die nähmliche Erziehung die sie erhalten u. dgl.,

auch fast die nähmlichen Erfahrungen über Gegenstände einer Art zu Theil geworden sind — ihre Normalideen sind nicht sonderlich verschieden von einander. Daher aber wird die eigentliche Normalidee, (253) als welche in der Mitte zwischen den beyden äussersten Grenzen der besondern Normalideen steht, von jeder dieser Grenze weit weniger entfernt seyn, als die äussersten der besondern Normalideen es unter sich sind. Setzen wir, die äussersten Grenzen für die besondern Normallängen des menschlichen Körpers wären fünf und sechs Füß. Sie stehen um einen ganzen Fuß von einander ab. Der Künstler, der also einen Menschen darstellt, in welchem die Länge von fünf Fuß als besondere Normalidee beobachtet worden, kann einen andern Kunstrichter, nach dessen Erfahrungen die Normallänge sechs Fuß haben müßte, nicht befriedigen. Denn das Bild, welches ihm die Darstellung gewährt, fällt mit dem, das er sich selbst entworfen hat, gar nicht zusammen.

268. Bey alle dem aber, weil doch die eigentliche Normalidee in der Mitte zwischen beyden liegt, wird ein Werk, das nach einer,

wenn auch besondern, Normalidee, in allen seinen Theilen gearbeitet ist, vom Kunstrichter freylich nicht für ein vollkommenes Ideal geachtet, aber doch von seinem Geschmack als schön beurtheilt werden können. Um ein vollkommenes Ideal zu seyn, müßte es in allen Theilen die eigentliche Normalidee enthalten; um aber schön zu seyn, braucht es sich nur diesem Ideal zu nähern; und dieß geschieht hier wirklich. Denn der wahre Kunstrichter, dessen besondere Normalidee wirklich nicht die allgemeine Normalidee enthält, stimmt sie so weit hinauf oder herab, als ihr noch fehlt, oder sie schon darüber hinaus ist; und dadurch sieht er, daß auch dem Kunstwerke nicht so viel abgeht, als er anfänglich glaubte. Hat auch der Kunstrichter, seiner besondern Normalidee gemäß, die Mannslänge auf sechs Fuß gesetzt, so weiß er doch recht gut, daß die eigentliche Normallänge nur fünf und einen halben Fuß verlangt. Er betrachtet daher ein Werk, in dem die Mannslänge nur auf fünf Fuß genommen worden, auch noch immer mit Wohlgefallen, weil er es nicht mit dem, was er für die Normallänge hält, sondern mit der eigentlichen

Normallänge vergleicht; und von dieser steht die dargestellte nicht weit ab.

269. Daraus wird man nun leicht verstehen, wie es in den Kunstsachen Stufen oder Grade giebt. Das Ideal verlangt in allen Theilen die eigentliche Normalidee: dieses ist das höchste, was der Künstler erreichen kann und soll. Je näher er nun diesem Ideal kommt, desto mehr fällt das Bild von der Darstellung mit dem Bilde in dem Gemüthe des Kenners zusammen, und einen desto höhern Grad hat es erreicht.

XX.

(Miniatur, Kolossal, Carricatur.)

270. Wenn aber das, was wir bisher über die Normalideen beygebracht haben, das Mittel abgiebt, wodurch der Künstler sich in die Einbildungskraft der Kunstrichter hineindenken kann, wenn er bey allen seinen Arbeiten seine Erfahrung über das größte und kleinste in der Art zu Rathe ziehen, und zwischen ihnen die Mitte nehmen muß; woher kommt es, daß man uns die verkleinerte oder vergrößerte Darstellung eines Gegenstandes als etwas darbie-

thet, das gefallen soll, und, was noch mehr ist, daß es wirklich gefällt. Ein Mensch in Miniatur gemahlt, oder übergroß, kolossalisch dargestellt, enthält alle Mahl in allen seinen Theilen einen so kleinen, oder so großen Maaßstab, daß man schwerlich in der Natur ein Beyspiel aufzuweisen hat, das ihm gleich kommt: denn eben darin besteht das Miniatur, daß es kleiner, *) das Kolossale, daß es größer als jeder Gegenstand der Erfahrung ähnlicher Art ist. Das eine steht also tief unter, das andere weit über jeder Normalidee; und doch lehrt die tägliche Erfahrung, daß man beyde, das Miniatur so wohl, als das Kolossale, mit Wohlgefallen beurtheilt, und der Geschmack es nicht verwirft.

271. Um diese Erscheinung zu erklären, und zu zeigen, daß sie der allgemeinen Regel keinen Abbruch thue, bedenke man, daß keine Sache in der Welt eine bestimmte, immer sich gleich bleibende Größe habe, sondern diese von

*) Die Künstler verstehen unter Miniatur eine bloße Manier. Ich weiß es; aber ich habe kein Wort, um das auszudrücken, wovon der Text spricht.

der Nähe oder Ferne abhänge, in der sie steht. Man sagt nähmlich, eine Sache habe ihre natürliche Größe, wenn der Beobachter von der Mitte derselben in einer Entfernung steht, die gerade die halbe Breite des Gegenstandes beträgt; dann steht er auch in der natürlichen Entfernung von demselben. Rücken wir weiter von dem Gegenstande, so erscheint er verkleinert, so wie er uns vergrößert vorkommt, wenn er dem Auge näher rückt. Dieß ist eine bekannte Erfahrung, und jeder weiß, daß ein Pferd in der Ferne gesehen, uns oft nicht größer dünkt als ein Hund der neben uns steht; so wie hinwiederum eine Fliege, die uns hart vor dem Auge vorbey streicht, uns die Größe einer Biene zu haben scheint.

272. Die Regel für diese Veränderung der Größe, liegt demnach in den Worten: die natürliche Größe wird durch die Entfernung verkleinert, und das Uebergroße durch sie auf die natürliche Größe zurückgebracht: so wird das Pferd wirklich durch die Entfernung verkleinert, und die in Bienengröße erscheinende Fliege, durch Entfernung vom Auge, auf ihre natürliche Größe zurückgebracht.

273. Dieß vorausgesetzt, sehen wir nun leicht ein, daß der Künstler sowohl das Miniatur als das Kolossale nach einer Normalidee gearbeitet haben kann; nur hat er beydes in einer andern als natürlichen Entfernung (271) genommen. Beym Miniatur verlangt er daher vom Kunstrichter, daß er das Bild in seinem Gemüthe, nach welchem er das Bild von der Darstellung beurtheilt, so weit vom Auge wegschieben soll, bis es die Größe des Dargestellten erhält; beym Kolossalen, daß er die Darstellung so weit von sich entfernt denken soll, bis sie mit seinem Bilde im Gemüthe einerley Größe hat, und mit ihm zusammenfällt. Beym Miniatur rechnet der Künstler auf die Entfernung des Bildes im Gemüthe des Kunstrichters; beym Kolossalen ist es selbst für die Entfernung berechnet.

274. Das Miniatur, in der natürlichen Entfernung betrachtet, wirkt immer als erhöhete Schönheit, das Kolossale führt dann immer etwas widriges mit sich. Denn eben weil uns das erste, durch die Verkleinerung, die ganze Mannichfaltigkeit der Theile in weit kürzerer Zeit, als der natürlich große Gegen-

stand, zu verbinden erlaubt, wird der Verstand leichter sein Geschäft ausüben, leichter befriedigt werden können. Hingegen, eben weil das Kolossale nur für die Entfernung berechnet ist, muß es in der Nähe bey weitem nicht so leicht zu einem ganzen zusammen zu fassen seyn, als wenn der Gegenstand seine natürliche Größe hätte, oder es wirklich in der ihm gemäßen Entfernung stände.

275. Das Miniatur kann nicht ausgearbeitet seyn; das Kolossale darf es nicht seyn. In der That verliehren sich bey jedem Gegenstande, den man in der Entfernung sieht, tausend kleine Theile, die man in der Nähe an ihm wahrnimmt; dem besten Auge entziehet sich alles Scharfe, alles Eckige, und scheint ihm rund. Nun aber wird beym Miniatur der Gegenstand als in der Ferne gedacht; wenn er daher die vollkommene Schärfe eines nahen Gegenstandes hätte, wäre es unmöglich ihn als in der Entfernung stehend zu denken. Eben so auch würde das Kolossale, das nicht schärfer wäre, als ein Gegenstand in der Nähe, alle noch zur Unterscheidung gehörige Schärfe verlieren, sobald man es in die Entfernung ent-

weder wirklich brächte, oder es sich da dächte. Es liefe alles in einander, und stellte nichts vor. Der Künstler muß hiebey genau die Vorschriften der Perspective vor Augen haben, und genau wissen, was durch die Entfernung verlören gegangen ist, oder verloren gehen wird. Hat er dieß unterlassen, so sind seine Werke widernatürliche Verkleinerungen oder Vergrößerung, ohne Wahrheit und Schönheit.

276. Mit dem Miniatur und den Kolossalen, als regelmäßigen Arbeiten, steht die Carricatur in gar keiner Verbindung, ob sie gleich von beyden etwas entlehnt. Gewöhnlich sagt man, Carricatur sey der zu starke Ausdruck der Lineamente. Aber außer daß diese Erklärung nur für solche Künste paßt, die Lineamente darstellen, ist sie schon deßhalb zu verwerfen, weil sie das schwankende Wort zu starke enthält. Was ist zu stark? und wie unterscheidet man Carricatur vom Kolossalen, wo alles, und daher die Lineamente zu stark seyn müssen.

277. In der That aber ist Carricatur, Zerrbild, Uebertreibung, Ueberladung, Charge — lauter gleichbedeutende Worte — nichts anders, als ein Gegenstand,

in

in welchem Ein Theil nach einer Normalidee gearbeitet ist, indessen die übrigen ins Miniatur oder ins Kolossale schlagen, sehr viel unter, oder sehr viel über der Normalidee stehen. Ein Mensch von gehöriger Normalgröße, mit einem sehr großen, weiten Mund, großer Nase u. s. w. ist eine Carricatur; der Character eines Menschen, der in der Welt lebt, auch so ziemlich der Welt Lauf kennt, und von einem andern auf die gröbste Art geäfft wird, wie das in den Stücken des Moliere häufig vorkommt, ist übertrieben, weil hiebey immer etwas einer Normalidee ähnlich steht, indeß das übrige doch so weit von ihr absteht.

278. Jede Carricatur hat etwas Widriges an sich; und der gebildete Geschmack findet kein sonderliches Behagen daran. So lange der Künstler ganz nach einer Normalidee arbeitet, fällt es dem Kunstrichter nicht schwer, sich ebenfalls ein Bild in seinem Gemüthe von einem Gegenstande ähnlicher Art zu entwerfen, und damit das Bild zu vergleichen, das in ihm durch die Darstellung des Künstlers entsteht. Fallen auch beyde Bilder im Gemüthe des Kunstrichters nicht vollkommen zusammen,

hat gleich der Künstler nach seiner eigenen Normalidee gearbeitet, und daher nicht das Bild erzeugt, das im Gemüthe des Kunstrichters stehet: so sind doch beyde Bilder einander vollkommen ähnlich. Ihre Verschiedenheit betrifft nur ihre Größe im Ganzen, und diese ist nicht wesentlich. Sobald aber ein Theil eine Normalidee enthält, entwirft sich der Kunstrichter ein Ganzes nach dieser Normalidee. Nun aber stimmen die übrigen Theile des Bildes von dem dargestellten Kunstwerke gar nicht mit diesem zusammen, und der Kunstrichter kann das Ganze nicht umfassen, da es nicht mit seinem Bilde zusammenfällt. Er gesteht recht gern zu, daß die Darstellung als Zeichen, mit dem was sich der Künstler vorgestellt haben mag, als dem Bezeichneten übereinstimmen kann, daß in so fern logische Wahrheit in der Darstellung enthalten sey. Er kann aber diese Wahrheit für sich nicht darin finden, da sie nicht mit dem Bilde in seinem Gemüthe zusammenstimmt. Mag doch immer der Künstler eine solche Carricatur angetroffen haben, mag sie daher an und für sich sehr wahr seyn: ästhetisch wahr ist sie dem Kunst-

richter dennoch nicht, weil sie nicht zu seiner Normalidee paßt.

279. Für den ungebildeten Geschmack fällt der Grund weg, den der wahre Kenner zum Tadel der Carricatur nimmt, und daher wirkt sie auf ihn bald als lächerlicher, bald als schrecklicher Gegenstand. Der ungebildete Geschmack unterscheidet sich nähmlich vom gebildeten darin, daß dieser sich nicht eher ans Beurtheilen wagt, als bis er sich gleichsam ein Bild in seinem Gemüthe von dem Ganzen entworfen hat, das der Künstler darstellt. Er wirft sich die Frage auf: wie würde die Darstellung ausfallen, wenn sie dem Bilde entsprechen sollte, das in meinem Gemüthe liegt. Und nun vergleicht er, wie schon oft erwähnt ist, das Bild von der Darstellung mit diesem in seinem Gemüthe herrschenden Bilde. Der ungebildete Geschmack hingegen hat gar kein solches Bild für sich aufzuweisen: er empfängt bloß eins von der Hand des Künstlers; und hat dann dieser für sich mit Wahrheit gearbeitet, hat dieser etwas dargestellt, was in seinem, des Künstlers Gemüthe, als Ganzes da stand, so mag es noch so überla-

den, aus noch so unpassenden Theilen zusammengetragen seyn: der Beobachter nimmt es willig auf, und findet ein Ganzes darin.

280. Steht aber auch gleich in dem Gemüthe des Menschen von ungebildetem Geschmacke kein Bild zur Vergleichung da, so kann er doch das Bild, das ihm die Darstellung des Künstlers gewährt, nicht eher als Ganzes betrachten, als bis er es nach Wirkung und Ursache verbunden findet: es ist ein Mensch, und dieser als Ursache, muß eine Nase als Wirkung haben; es ist ein dummer Mensch, und dieser als Ursache muß als Wirkung seiner Dummheit von andern geprellt werden. Ob diese Ursache für ihre Wirkung zu groß oder zu klein sey, ob daher alle Theile zusammen passen, darum bekümmert er sich nicht, und kann sich darum nicht bekümmern, weil er sonst ein wirkliches Bild zur Beurtheilung vor sich, einen gebildeten Geschmack haben müßte.

281. Dabey wird nun das Normalmäßige, welches die Carricatur immer enthält, für die Ursache, die übrigen Theile derselben für deren Wirkung angenommen, und findet sich

dann, daß die Wirkung für die Ursache in der That zu groß oder zu klein ist, so wird ihm die Carricatur im ersten Fall zur schrecklichen, im zweyten aber zur lächerlichen Gattung gehören; so wie das Ganze Barock genannt wird, wenn einige Theile zu groß, andere zu klein sind. Ein Kind von gehöriger Größe mit einem kolossalen Kopfe, kolossalen Armen u. s. w. ist eine fürchterliche Carricatur; ein erwachsener Mensch mit kleinem Näschen, kleinem Mündchen, und einem süssen Stimmchen, ist ein putziger. schnurriger Kerl, eine lächerliche Carricatur. Ein Mensch, der freylich nicht der allerklügste ist, dem man aber doch nicht zutraut, daß ihm ganz grobe Betrügereien entgehen können, wird schrecklich angeführt, wenn wir sehen, daß die Folgen, die ihm seine Dümmheit zuzog, größer sind, als wir sie von der Ursache erwarteten. Eben dieser Mensch heißt aber ein lächerlicher Mensch, wenn die Thätigkeit in Erwägung gebracht wird, die er dem Betrüger entgegen stellt. Als Mensch erwartete man mehr von ihm, als er leistete, daher ist die Wirkung für ihre Ursache zu klein, und er selbst eine lächerliche Carricatur.

282. Auf dieser Eintheilung der Carricaturen in lächerliche und schreckliche, beruhet so manche Erscheinung, von der wir erst in der Folge sprechen können. Man sieht aber hier schon, welche Bewandniß es mit dem habe, was man ein martialisches Ansehen, oder was der gemeine Mann einen wahren Eisenfresser nennt. Um dieses zu erzwingen, vergrößert man gewöhnlich über die Normalidee einige Theile des Körpers, wie den Schnurbart, den Haarzopf u. s. w. oder doch wenigstens einige Stücke von dem Anzuge, wie den Huth, die Stiefeln u. s. w. Nun gehört dieß Ding wirklich zur Gattung der fürchterlichen Carricaturen.

XXI.

(Anstand, Verschönerung, Geist, Begeisterung, Genie und ästhetische Ideen.)

283. Nach dieser Abschweifung von unsern Betrachtungen über die Normalideen, kehren wir wieder zu ihnen zurück. Die Normalidee, die dem Künstler zur Richtschnur dienen muß, erstreckt sich nicht nur auf die äussere Form seines Werkes, sondern auch auf die innere

Form desselben, wenn es eine solche hat; auf den Character, auf die Sittlichkeit des Gegenstandes. Denn auch hiebey darf der Künstler die Regel nie aus den Augen lassen, daß er, der er etwas Schönes darstellen will, nur die Einbildungskraft, nicht die Vernunft befriedigen müsse. Hat gleich diese eine Idee von einer unerreichbaren Tugend, der keine Erfahrung Grenzen setzt, wäre es daher dem Künstler, der bloß für die Vernunft arbeiten wollte, erlaubt, seinen Menschen eine so hohe Tugend zu verleihen, als er nur immer für gut findet, weil doch diese innerhalb der Grenze der Idee von der Tugend noch liegt, und bey aller Unwahrscheinlichkeit dennoch wahr bleibt, so setzt doch die Einbildungskraft der Tugend selbst eine Grenze von beyden Seiten, durch die Erfahrung, die sie über dieselbe angestellt hat. Was zwischen der größten und der kleinsten in der Erfahrung gegebnen Tugend die Mitte hält, dient auch der Einbildungskraft zur Normalidee, und nur in der Darstellung derselben findet sie ästhetische Wahrheit für Handlungen, nur in ihr die Bedingung erfüllt, die man Anstand (decorum) nennt.

Dieser erhebliche Punct erstreckt sich über alles, was das Moralische der Künste betrifft: es sey nun, daß die Handlung selbst im Gebiethe der wahren Sittlichkeit oder nur dem des Herkommens liegt. Der Anstand befiehlt dem Künstler die ausgelassene Frechheit mit der übertriebenen Schüchternheit zu paaren, um schöne Freymüthigkeit zu erzeugen; befiehlt ihm sich von dem ungezwungenen Ekelhaften und von dem ekelhaften Zwange gleichweit zu entfernen; und befiehlt ihm endlich das zu viel und zu wenig in jeder Sache zu vermeiden, wenn er seinem Werke das Siegel der Schönheit aufdrücken, und ihm den Beyfall des Kenners sicher erwerben will.

284. Beobachtet der Künstler in allen Theilen seines Werkes die Normalidee, so hat er das erfüllt, was die Kunstrichter von ihm verlangen: er hat die Natur verschönert, und ist ihr doch treu geblieben. So sonderbar dieses scheinen muß, so wenig es sich begreifen läßt, wie man der Natur treu bleiben könne, wenn man sie verschönert, und daher die Sachen anders darstellt, als sie es gethan hat; so wenig kann dieses Gesetz uns noch

befremden, da wir wissen, was ästhetische Wahrheit ist, und wodurch sie der Kunstrichter in einem Werke findet. In der That stößt man in der Natur größtentheils auf Carricatur: wenn ein Theil von einem Gegenstande auch eine Normalidee enthält, so weichen doch die übrigen Theile davon ab. Der Künstler, der die Natur bloß nachahmen, bloß abschreiben wollte, würde daher meistens eine Carricatur darstellen, in welcher der Kunstrichter nicht eher Wahrheit finden könnte, als wenn er den nachgeahmten Gegenstand mit der Nachahmung vergliche; und auch dann würde er eine Wahrheit wohl, aber nur selten eine schöne Wahrheit finden, weil, wie gesagt, der nachgeahmte Gegenstand selbst meistens nicht idealisch schön ist. Nur dann, wenn der Künstler alle aus der Natur geschöpften Theile gleichsam chaotisch in einander wirft, und aus ihnen die Normalidee erzeugt, liefert er dem Kunstkenner ein Werk, das ihm wahr erscheint, und das ihm als schöne Wahrheit gefällt. Schöner also wie die Natur hat der Künstler gearbeitet: er hat das gethan, was die Natur hätte thun sollen, wenn ihr Zweck gewesen

wäre als schöne Künstlerinn zu verfahren, oder wenn sie sich nicht besser in der Mannichfaltigkeit der, wenn auch nicht schönen, Formen gefallen hätte. Er ist ihr aber bey allem dem treu geblieben, weil er nur aus dem Vorrathe schöpfte, den sie ihn darboth, und gerade das heraushob, was aus allen ihren Erzeugnissen einer Gattung das Wahre der Gattung ist. Das Wahre der Gattung ist immer das, was von den Gegenständen, die schon zu den beiden nächsten Gattungen gehören, gleich weit abstehet, das also, was die Normalidee enthält. Der wahre Jagdhund steht zwischen dem Windspiel und dem Bullenbeisser gerade in der Mitte, und muß also die Normalidee enthalten.

285. Was für Schwierigkeit hat der Künstler zu überwinden, ehe sein Werk den Kenner befriedigt! Seine Einbildungskraft muß auf die Veranlassung eines einzelnen Eindrucks ein Ganzes erschaffen, und zwar ein solches, das die eigentliche Normalidee in jedem Betracht hält, (261) und dann muß er im Stande seyn, das ihm vorschwebende Vorbild fest genug zu halten, um es auch äusserlich darzustellen, eine Sache daraus zu verfertigen.

286. Uebung thut hierin sehr viel. Wenn der Künstler viel Schönes gesehen, und sein Gemüth lange genug damit erfüllt hat, bildet seine Phantasie von selbst, auch in Abwesenheit der Modelle, allerhand Vorbilder, die ihm gleichsam als Muster dienen. Denn er legt, ohne frey zu arbeiten, ohne selbst neu zu schaffen, sein Vorbild auf die von andern verfertigten, von ihm gesehenen, und ihm nun als Bilder vorschwebenden Muster, und arbeitet bloß nach ihnen. Raphael liefert ihm die Zeichnung, Corregio die Farbengebung, und Rubens das Fleisch; aus diesen seiner Einbildungskraft stets beywohnenden Theilen entsteht ein Ganzes in ihm, ohne daß er etwas dazu gethan hätte: es dient seinem Vorbilde als wahres Muster, wonach er sein Vorbild auffaßt.

287. Ist er dann nicht ganz ohne Talent, (239) nicht ganz ungeschickt, das Vorbild festzuhalten; gewöhnt er seine Organe durch häufige Uebung es äusserlich treu darzustellen; besitzt er Geschmack und Geduld genug, das Fehlerhafte einzusehen, und so lange das Werk zu verändern, bis es seinen Geschmack befrie-

digt, so wird sein Werk recht schön ausfallen, und den Kenner befriedigen können.

288. Diesen Weg schlägt der gewöhnliche Künstler, der gute Kopf ein. Er selbst besitzt für sich die Fähigkeit nicht, ein Vorbild zu erzeugen, das nach einer Normalidee durchgängig entworfen ist, und hätte er die Werke der Meister nicht gesehen, nicht seine Einbildungskraft mit den Modellen erfüllt, die sie ihm lieferten, nicht aus ihnen ein Muster in sich dadurch hervorgebracht, das nun sein Talent ausserhalb darstellt; er für sich wäre nicht im Stande gewesen, aus der Erfahrung, die ihm die Natur lieferte, das Carricaturmäßige von dem Normalmäßigen zu sondern, nicht im Stande gewesen, seine Einbildungskraft zur Erzeugung eines Ganzen nach einer Normalidee zu erheben.

289. Sein Werk gefällt dennoch, denn die Meister haben ihm Normalideen geliefert: dieser in der Zeichnung, jener in der Farbengebung, und ein dritter in dem Fleische. Und da er nun Geschmack genug besitzt, die Auswahl zu treffen, und in sein Werk nur solche Theile aufzunehmen, welche die Normalidee in

ihrer Art enthält, so wird sein Werk nicht nur schön seyn, sondern sogar sich bis zum Ideal (263) erheben können. — Daß dieß von jedem Künstler gelte, sein Fach sey welches es wolle, versteht sich fast ohne Erinnerung.

290. Es giebt aber von der Natur beglückte Menschen, die ohne viele, oft ohne alle Muster und ängstliche Uebung gleich finden, was da seyn soll, und mit Corregio sagen können: anc' io son pittore! Selbst wenn sie vorher keinem Meister die Kunst, wie man sich ausdrückt, abgesehen haben, steht, wie von einem höhern Geist geleitet, vor ihrer Einbildungskraft plötzlich das Ideal des Schönen da, und stellen ihre Organe es, ohne zu fehlen, ausser sich dar. Ohne sich irre führen zu lassen von den mannichfaltigen, unsäglichen Erfahrungen, welche die Natur ihnen dargeboten, ohne abgelenkt zu werden durch die fremdartigen Eindrücke, welche die äussern Gegenstände noch jetzt auf sie machen: stehen sie, wie herausgebannt aus dem gegenwärtigen Augenblick der wirklichen Welt, ganz in sich gekehrt, nur das suchend, was aus diesen ihren Erfahrungen sich zu einer Normalidee zusammennehmen

läßt, suchen das Schöne nur aus der durch den hohen Grad ihrer Phantasie ihnen stets gegenwärtigen Natur, nur in sich, und finden es nur allein in sich.

291. Diesen Gemüthszustand, der von der größten Stärke der Einbildungskraft zeugt, der alle Wahl das Wahre aus der Natur aufzusuchen weiß, und gleich findet, was da seyn soll, nennen die Kunstrichter die Begeisterung, weil er wirklich nicht erworben werden kann, weil man wirklich nicht sagen kann, was der Mensch thun müsse, um sich in diesen Zustand zu versetzen, und man daher ihn, in ältern Zeiten, für die Einwirkung eines wohlthätigen Geistes hielt, der dieser Art Menschen vorzüglich hold wäre.

292. Besitzt dann dieser glückliche Sterbliche, ausser der Fähigkeit zur Begeisterung, (291) noch die der Darstellung, besitzt er Talent, (239) ohne es eigentlich mühsam erworben zu haben, so ist er ein wahres Genie: so daß das Genie, eben weil es nicht erworben werden kann, eine angebohrne Fähigkeit zur Auffassung der Normalideen, und zur richtigen Darstellung derselben besitzt.

293. Der gewöhnliche, wenn auch übrigens gute Künstler, der gute Kopf, (288) kann den Geschmack befriedigen: sein Werk kann frey von Fehlern seyn. Aber eben weil seine Einbildungskraft suchen, weil sie nach Mustern arbeiten mußte, verliert sein Werk jenen lebendigen Hauch der Natur, jene Wärme die das Leben erhält, und erinnert den Kenner in jedem Augenblicke an die Muster, die dem Künstler vorschwebten, und die er nachahmte. In ihm findet der Kenner einen geschmackvollen Ordner; in dem Genie einen Schöpfer. Denn es erschafft sich das Ganze aus Theilen, die ihm nicht gegeben sind, und stellt dar, was noch keiner gesehen hat, und doch alle billigen müssen. Das Genie überträgt den Geist, der ihn beym Entwerfen leitete, in sein Werk: es hat selbst G e i s t, es l e b t.

294. In der That verstehen die Kunstrichter unter Geist oder Leben etwas, das schwer in Worte gekleidet werden kann, weil es auf einem sehr dunkeln Gefühle beruhet, das sich aber doch aus dem, was wir oben über die Trägheit der Einbildungskraft gesagt haben, (143) einiger Maßen beschreiben läßt. So

viel ist nähmlich gewiß, daß um in einer Sache Geist oder Leben zu finden, man von ihr gleichsam hingerissen werden muß, sich mit ihr noch weiter zu beschäftigen, oder doch wenigstens nicht eher von ihr abzulassen, als bis man alles erschöpft hat, was in ihr liegt. Manches Buch enthält treffliche Bemerkungen; es fehlt ihm aber an Geist, und wir legen es weg, wann und so oft wir wollen. Ein anderes ist bey weitem nicht so lehrreich, und doch ruhen wir nicht eher, als bis wir es zu Ende gebracht haben: denn es herrscht Geist in ihm. Der Wirth einer Gesellschaft hat alles gethan, um seine Gäste zufrieden zu stellen; aber die Gesellschaft war todt, war ohne Leben, und wir eilen je früher je lieber nach Hause.

295. Was ist das nun, was uns in dem einem Falle anzieht, in dem andern aber gleichsam abstößt? Wohl nichts anders, als daß hier die Theile oder deren Verbindung so alltäglich, so gewöhnlich war, um die Einbildungskraft auch nicht einen Augenblick aus ihrer Ruhe zu reissen: indeß dort jeder Theil für sich, oder die Verbindung mehrerer derselben, die Einbildungskraft zur Thätigkeit aufforder-

forderte, und ihr anzeigte, wie viel von dem nur Angedeuteten noch auszuführen, und welche reiche Nachlese noch zu halten sey, von dem was sie schon gesammelt hat. In diese Thätigkeit, an der die Einbildungskraft, vermöge des Gesetzes der Trägheit, großes Behagen findet, setzt sie ihr Leben, und das, was ihr dieses Leben einhaucht, hat Geist für sie.

296. Neuheit in der Verbindung der Theile, ein kühner Schwung in der Darstellung des Einzelnen, und eine gewisse weise Sparsamkeit, die zu rechter Zeit zu verschwenden weiß, möchten wohl die Hauptmerkmahle der geistreichen Werke seyn. Dadurch wird die Einbildungskraft geneigt, sich mit dem Ganzen gern zu beschäftigen, dadurch gereizt, mehr zu suchen, als ihr gegeben wird, und mehr zu finden als sie sucht, und dadurch schöpft sie das hohe Wohlgefallen aus Werken dieser Art. Sie beleben sie, fordern sie zur Thätigkeit auf, und belohnen ihr den Mangel an Ruhe den sie empfindet, durch das Vergnügen, das sie durch diese Thätigkeit erhält.

297. Und dieß ist der Reitz, von dem oben

(195) gesprochen worden, und der von der geistreichen Schönheit unzertrennlich ist. Jener Reitz, der bloß aus dem angenehmen Gefühl herrührt, das die einzelnen Eindrücke verursachen, ist der Schönheit ganz unwesentlich, schadet ihr oft mehr, als er ihr nützt. Aber das Geistreiche reitzt die Einbildungskraft zur Beschäftigung mit der Form selbst, macht daß sie nicht von dem Gegenstande ablassen kann: sie hegt ihn wie ein wahres Kleinod, in dem sie stets mehr und mehr zu entdecken glaubt, und in welchem sie auch, durch langes Beschäftigen mit ihm, immer mehr und mehr entdeckt.

298. Werke der Kunst jeder Art, die Geist enthalten, sind immer nach einer ästhetischen Idee gearbeitet, die der Künstler aufgefaßt, aber nur so weit ausgeführt hat, als die Normalidee es erlaubt. Um aber dieß genau zu verstehen, müssen wir einige Betrachtungen über das menschliche Gemüth anzustellen nicht scheuen.

299. Die Begriffe des Verstandes, der Vernunft und der Einbildungskraft unterscheiden sich folgender Gestalt wesentlich von einander. Des Verstandes ganzer Vorrath von Begriffen

ist innerhalb der Grenzen möglicher Erfahrung enthalten: er weiß von keinem Begriffe, den ihm nicht entweder die Erfahrung geliefert hat, oder der nicht auf sie angewandt werden kann; und daher sind sie auch nur von so weitem Umfange, als die Erfahrungssache, die sie bezeichnen. Der Begriff: dieses Licht, oder Licht überhaupt, oder auch das Licht als Ursache gedacht, daß es hier im Zimmer hell ist, kommt uns durch die Erfahrung, oder sagt doch nicht mehr aus, als sie lehrt, und in ihr angetroffen wird.

300. Die Begriffe der Vernunft hingegen haben das Eigenthümliche an sich, daß sie sich gar nicht nach der Erfahrung richten, sondern diese gleichsam nur als einen Theil von dem ansehen, was sie selbst enthalten. Der Begriff Tugend z. B. gehört zu den Vernunftbegriffen. Man denkt sich hiebey etwas, das erreicht werden soll, das als Ziel vor uns steht, nach dem zu gelangen wir streben sollen; und nun werden Handlungen in der Erfahrung geprüft, ob und wie weit sie dem Ziele nahe gekommen sind: eine Handlung ist tugendhafter als eine andere, weil diese weiter

vom Ziele, das die Vernunft unabhängig von der Erfahrung gesetzt hat, als jene absteht. Dergleichen Vernunftbegriffe heissen Vernunftideen, oder auch Ideen schlechtweg.

301. Von ihnen unterscheiden sich die Begriffe der Einbildungskraft. Die Ideen bildete die Vernunft nicht durch die Erfahrung: sie sah z. B. nicht eine tugendhafte Handlung, und dachte sie sich größer und immer größer, bis sie endlich den Begriff Tugend über alle Erfahrung hinaussetzte, sondern, wie gesagt, sie fing mit der Idee, die ausserhalb der Erfahrung liegt, an, und maß die Erfahrung nach der Idee. Erst giebt sie die Idee der Tugend, und danach nun beurtheilt sie die tugendhaften Handlungen in der Erfahrung. Hingegen verfährt die Einbildungskraft gerade umgekehrt. Sie sieht einen Mann von mehr als mittelmäßiger Leibesgröße in der Erfahrung. Nun wirft sie sich die Frage gleichsam auf: sollte es nicht noch einen größern Menschen geben, oder vielmehr, sollte ich mir ihn nicht noch größer vorstellen können? Sie kann das, es gelingt ihr, und nun fährt sie fort ihn immer größer und größer zu denken, bis

sie auf eine solche Größe gekommen ist, die über alle Erfahrung hinausreicht, und die kein wirklicher Mensch mehr hat.

302. Dieß Verfahren beobachtet die Einbildungskraft bey der Vorstellung einer jeden Sache. So bald sie auf dem Wege ist, den Gegenstand der Erfahrung zu vergrößern oder zu verkleinern, hat sie für sich keine Schranken, und vergrößert oder verkleinert ohne alle Grenzen über die Erfahrung hinaus. Da nun dieß Bild, welches die Einbildungskraft sich von dem ausserhalb der Erfahrung liegenden Gegenstande entwirft, stets mehr enthält, als uns die Wirklichkeit zeigt, so nennen es die Kunstrichter eine ästhetische Idee.

303. Der Künstler, der es versuchen wollte, diese ästhetische Idee selbst darzustellen, würde freylich von großer, aber ungezügelter Einbildungskraft zeigen. Denn ausser, daß gerade durch diesen hohen Flug kein bestimmtes Bild in seinem Gemüthe entsteht, (242) und daher auch die Darstellung ganz unbestimmt ausfällt, ausser diesem verlangt er noch vom Kunstrichter, daß er sich auch gerade so hoch mit ihm hinaufschwingen, gerade so unbestimmt

phantasiren soll, als er, der Künstler, es gethan: welches nicht immer möglich ist.

304. Nur dann, wenn des Künstlers Einbildungskraft stark genug ist, eine ästhetische Idee aufzufassen, aber sie doch durch den Geschmack so weit beschränkt, daß eine Normalidee daraus wird, nur dann herrscht Geist in seinem Werke: wir sehen ihm den hohen Schwung an, den seine Einbildungskraft genommen hat, streben auch so hoch zu fliegen, unsere Einbildungskraft so zu erweitern, und finden, durch die Beschränkung des Künstlers auf die Normalidee, mit Wohlgefallen, daß wir mit dem Künstler gleiche Schritte halten.

305. Der Künstler jeder Art hat z. B. den Schmerz eines leidenden, wirklichen Menschen gesehen. Seine Einbildungskraft fängt an, sich diesen Schmerz größer vorzustellen, als er ist: größer und immer größer, bis sie auf einen solchen Grad geräth, den kein Mensch mehr aushalten kann, und der daher gar nicht mehr in der Erfahrung angetroffen wird. Stellt der Künstler diesen dar, so hat er einen Beweis von seiner ungezügelten Phantasie abge-

legt, er hat etwas Ungeheures dargestellt. Sobald er aber fühlt, wie weit die Erfahrung ihm noch den Grad des Schmerzes liefert, und wo er stehen bleiben muß, üm nicht über alle Erfahrung hinaus zu gehen, so hat er von dieser Seite die ästhetische Idee von dem höchsten Schmerze vor Augen gehabt. Verfährt er dann von der andern Seite mit der Fühllosigkeit eben so, und stellt sich die höchste Fühllosigkeit vor, so hat er auch davon die ästhetische Idee aufgefaßt. Beyde, weder die ästhetische Idee vom Schmerze, noch die der Fühllosigkeit stellt er dar, aber er nimmt die Mitte zwischen beyden, und zeigt den Kampf des Gemüthes gegen den Schmerz und die Lust sich fühllos zu machen, als die Normalidee, als etwas, das noch darstellbar ist, und zeigt es uns in einem geistreichen Werke.

306. Eben weil des Künstlers Einbildungskraft das Höchste der Art vor Augen gehabt, und nach dessen Erreichung gestrebt hat, war sie ganz mit dem Gegenstande beschäftigt, den sie auffassen wollte, sah sie nur was da seyn soll, und war davon begeistert; (291) aber eben weil der Geschmack des Künstlers

ihm zeigte, wie weit er in der ästhetischen Idee fortschreiten darf, um nichts Ungeheures zu liefern, findet die Einbildungskraft des Kunstrichters Spielraum genug, den Gegenstand noch mehr zu erweitern, sich alles das hinzuzudenken, was der Künstler nur angedeutet hat, und findet sich selbst belebt.

307. Die Werke des Genies sind selten so ganz fehlerfrey, als die des guten Kopfes, als des geschmackvollen Künstlers. Das Grenzenlose, das seine Einbildungskraft in der ästhetischen Idee erblickt, die Schnelligkeit mit der sie es überblickt und mit der sie sich die Grenzen setzt, bis wohin sie das Vorbild reichen lassen darf; alles dieß bringt eine solche Unruhe in dem Gemüthe des Künstlers hervor, die ihn auf manchen Nebenumstand nicht achten läßt, und wodurch er für den Augenblick in Fehler verfällt, die dem ruhigern, kältern guten Kopf, und oft dem Schüler nicht entgangen wären. Aber seine Fehler gleichen denen des Mannes, dessen Herz warm für Menschenwohl schlägt: er spricht für die Menschheit, und kümmert sich dabey nicht, ob seine Rede das Ohr des Sprachmeisters hie und da

beleidigen werde. — Doch auch diese Flecken wird das wahre Genie wegwischen, wenn es sein Werk schon ausser sich dargestellt hat, und es durch die Zeit kalt genug geworden ist, um gleichsam mit fremden Augen den Beurtheiler machen zu können; und daher sollte sich vielleicht das Genie am ersten um die goldne Regel des Horaz bekümmern: nonum imprimatur in annum.

XXII.

(Manier, Copist, Manieriren, Laune, Haltung, Zierath und Schmuck.)

308. Aber eben weil die Werke des wahren Genies geistreich, und daher in der Verbindung der Theile neu und eigen (original) sind, haben sie eine ihnen eigenthümliche Manier. Jeder Mensch nähmlich sieht die mehrsten Gegenstände, die ihm vorkommen, aus einem eignen Gesichtspuncte an. Seine Einbildungskraft, die einen Eindruck empfangen hat, bringt sie mit Dingen in Verbindung, die oft nur ihr und keiner andern gegenwärtig sind, und daher wird der nähmliche Eindruck auch auf den einen Menschen anders als auf den an-

dern wirken. Man versuche es, und erzähle zehn Personen eine und die nähmliche Begebenheit. Beobachtet man die Verschiedenheit in der Wirkung, die sie auf jeden derselben macht, so wird man sich, mit Hülfe des angegebnen Grundes, auch leicht die Ursache zu dieser Verschiedenheit angeben können.

309. Gesetzt nun, diese Menschen stellten die Begebenheit, die man ihnen erzählt hat, dar, erzählten sie weiter, so wird sie gewiß jeder nach der Art erzählen, wie sie auf ihn gewirkt hat. Zufälliger Weise kann es daher kommen, daß einer sie von der traurigen Seite gefaßt hat, und nun auch so darstellt, indeß der andere das Ganze äusserst komisch findet. Es beruht hiebey alles auf der Verbindung, in welche die Einbildungskraft die Eindrücke bringt.

310. Diese Verbindung des empfangenen Eindrucks mit schon gehabten, dieser Gesichtspunct aus dem die Einbildungskraft daher das Ganze sieht, ist gewiß nicht zufällig: er hängt alle Mahl von dem Character, dem Temperamente und der ganzen Organisation dessen ab, der den Eindruck empfängt. Aber eben weil

er durch so viele Nebenumstände bestimmt wird, weil er so genau mit der eigenthümlichen Beschaffenheit des Darstellers verwebt ist, läßt sich einer Seits keine Regel angeben, wonach er sich beständig richten muß, und anderer Seits aber wird er dem Menschen immer eigenthümlich seyn, so lange er sich selbst gleich bleibt.

311. Dieß Eigenthümliche nun in der Art die Dinge anzusehen und sie darzustellen, das auf der ursprünglichen Beschaffenheit des Künstlers beruht, nennt man seine Manier, seinen Styl.

312. Die Manier erstreckt sich daher auf alles, was die Art und Weise der Darstellung betrifft. So kann mancher Künstler nur lange, ein anderer nur starke Figuren richtig darstellen; so gelingen diesem nur zärtliche, jenem nur ernsthafte Schilderungen; so abermahls kann sich mancher nur über das Allgemeine einer Sache auslassen, indeß der andere in die größte Umständlichkeit eingeht; so ferner dieser seinen Perioden die größte Kürze geben, indeß sie jener, durch eine Fülle der Gedanken, sehr in einander verschlingt, u. s. w.

Alles dieß gehört zur Manier, und jedem Künstler so eigenthümlich zu, daß man ihn gewöhnlich aus seiner Arbeit erräth, sobald man schon etwas von ihm gesehen hat.

313. Eigentlich hat nur das Genie eine Manier, denn nur dieß erschafft sich seinen Gegenstand selbst, und nur dieß bringt den empfangenen Eindruck in eine ihm eigenthümliche Verbindung. Der Künstler vom zweyten Range, der gute Kopf, der nach Mustern (286) arbeitet, muß in der Manier seiner Meister arbeiten, weil es gerade die Manier ist, die er von ihnen entlehnt. Er wählt z. B. von Corregio die Farbengebung: diese gehört aber zur Manier dieses Meisters, und sein Schüler, der gute Kopf, muß sie beybehalten, wenn er in der Farbengebung gefallen soll, weil sie es gerade ist, mit der seine Einbildungskraft erfüllt ist, und die seine Hand leitet. Er für sich hat keine Manier.

314. Von dem Genie und dem guten Kopfe aber ist der Copist genau zu unterscheiden. Das Genie erschafft Neues; der gute Kopf trifft doch wenigstens eine Auswahl zwischen den Werken der Meister: er ist nicht ganz

Corregio, nicht ganz Raphael, weil ihn dieser hierin, der andere in einem andern Stücke mehr befriedigt. Der Copist hingegen bleibt ganz bey dem Modelle des Meisters stehen, ahmt dieses genau nach, und hat daher nie ein Ganzes in seiner Einbildungskraft vor sich. Er arbeitet einen Theil nach dem andern aus, und hält jeden nur so lange fest, als er daran arbeitet.

315. Daß er keine ihm eigenthümliche Manier haben könne noch dürfe, versteht sich von selbst, weil er sonst dem Original nicht treu bliebe: er muß mit den Augen seines Meisters sehen. Aber eben daraus läßt sich abnehmen, woher jede Copie an einem gewissen Zwange zu erkennen sey, und wodurch das Genie sich, selbst bey einem bloßen Portrait, vom handwerksmäßigen Arbeiter unterscheiden könne. Denn, was das erste betrifft, wird man wohl merken, wie schwer es ist, ganz mit den Augen eines andern zu sehen: die schwächste Einbildungskraft hat doch ihr Eigenthümliches, hat doch eine gewisse Art, die Dinge in Verbindung zu bringen. Aber diese ihr eigenthümliche Art muß der Copist verläugnen, er

arbeitet nur stückweise, und, weil er seiner Einbildungskraft kein freyes Spiel läßt, trägt auch sein Werk die Spuren des Zwanges, des Steifen an sich. In Ansehung des zweyten Punctes aber, leuchtet es von selbst ein, daß die Verfertigung eines Portraits, zu dem ein wirklicher Mensch sitzt, alle Mahl eine Art von Copie ist: es soll gerade den, und keinen andern Menschen vorstellen. Besitzt nun der Künstler Genie genug, das Ganze mit der Einbildungskraft aufzufassen, um bloß nach dem innern, ihm vorschwebenden Bilde zu arbeiten, so wird sein Werk auch die Hand eines Künstlers verrathen. Muß er aber in jedem Augenblicke das vorgelegte Modell betrachten, um solcher Gestalt den Theil, den er darstellen will, nicht zu verlieren, so ist er wirklich bloßer Copist, sein Werk ist steif. Es geht ihm wie den Kindern, die noch in die Vorschrift des Meisters sehen müssen, um die Züge der Buchstaben nachzuahmen: sie sind sehr ähnlich, sagt man, aber die Hand ist noch nicht ausgeschrieben.

316. Nicht selten gereicht es der Arbeit des guten Kopfes zum Vortheil, daß er keine eigne

Manier hat. Denn da sein ganzer Werth in der richtigen Zusammentragung solcher Stücke besteht, worin wahre Genies sich ausgezeichnet haben, so würde die Veränderung dieser Stücke nach einer ihm eigenthümlichen Manier, immer einen Mangel an Würdigung seiner Muster verrathen: er wüßte nicht einmahl, was an ihnen eigentlich geschätzt wird. Man sagt alsdann, er habe manierirt, und versteht unter diesem Ausdrucke jede falsche Würdigung des Gegenstandes, den man darzustellen hat, jeden falschen Gesichtspunct, aus dem der Künstler, nach seiner Darstellung zu urtheilen, den Gegenstand gesehen haben muß. In diesen Fehler, in diese falsche Würdigung des Gegenstandes kann jeder Künstler verfallen. Der Bassist, der anstatt die Noten bloß richtig zu bezeichnen, sie mit häufigen Schleifern und Trillern zu verzieren glaubt; der Dichter, der mehr nach Witz als nach richtiger Darstellung der Empfindung hascht, der Mahler, der, wie Denner, jedes Haar im Barte ausmahlt, u. dgl.; alle diese manieriren, weil alle dadurch anzeigen, daß sie das Ding besser als gut machen wollen, aber so eigentlich nicht wissen, was zum Wesen des Guten gehört.

317. Ist die Manier eines Künstlers von der Beschaffenheit, daß man aus der Anlage des Ganzen glauben sollte, er habe den Gegenstand nur aus einem gewissen Gesichtspuncte gesehen, indeß uns die nähere Betrachtung desselben doch noch in etwas ganz Fremdartiges hineinführt, das sein Witz, der Einheit des Ganzen unbeschadet, damit zu verbinden wußte, so sagt man von ihm, er besitzt Laune. So zeigt Sterne z. B. sehr viel Laune, weil man auf keinen noch so komischen Auftritt in seinen Schriften stoßen wird, in dem man nicht das Komische mit einer sehr ernsthaften, oft sehr rührenden Betrachtung durchwebt finden sollte: so verrathen die Phantasien der Tonkünstler alle Mahl Laune, weil man von einen Thema in das andere hinübergeführt wird, ohne uns über Mangel an Einheit klagen zu lassen.

318. Die Laune ist komisch, wenn die Anlage aufs Ernsthafte zu führen scheint, und der Künstler das Komische damit zu verbinden wußte; im Gegentheil ist sie tragisch.

319. Laune unterscheidet sich von Witz, ob sie gleich ein Werk des Witzes ist. Der

bloße Witz besteht in der Fähigkeit, das Aehnliche zweyer verschiedenen Dinge einzusehen, und sie beyde, wegen dieser Aehnlichkeit, mit einander zwar zu vergleichen, aber sie nicht für Theile eines einzigen Ganzen zu halten. So war der Mann witzig, der zuerst die Wangen seines Mädchens mit Rosen und Lilien verglich, denn er sah die Aehnlichkeit zwischen beyden ein, ohne deßhalb beydes für eins und das nähmliche auszugeben. Der Mann von Laune hingegen bringt die von dem Witze aufgefundenen ähnlichen Dinge in eine Verbindung, daß sie beyde ein Ganzes ausmachen. Shakespeare, um die Unbeständigkeit der Königinn zu bezeichnen, läßt Hamlet sagen: noch war das eine Auge vom Weinen roth, als schon das andere von hochzeitlicher Freude glänzte. Der Gedanke ist nicht witzig, aber er zeigt von Laune.

320. In dem witzigen Gedanken wird uns die Aehnlichkeit stets gegeben, die zur Vergleichung der beyden Gegenstände veranlaßte; in der Laune hingegen sieht man nicht so recht ein, wie es dem Künstler möglich fiel, von dem einem so ganz auf das gerade Entgegengesetzte zu kommen, und daher scheint sie uns

immer gesucht zu seyn. Es braucht dieß nun freylich nicht zuzutreffen: es giebt Gemüther, die ihre Einbildungskraft so in ihrer Gewalt haben, daß sich ihnen die entfernteste Beziehung eines Gegenstandes sogleich darbiethet. Aber der Kunstrichter muß sich Mühe geben, diese Beziehungen zu suchen, und glaubt daher, der Künstler selbst habe sie suchen müssen.

321. Geht die Laune so weit, daß der Hauptgegenstand ganz aus den Augen gerückt wird, oder Nebenumstände eben so stark wie er auf uns wirken, so erhalten wir dann gar keine bestimmte Empfindung, und dem Werke, das Ein Ganzes seyn sollte, gebricht es an Haltung. Was für den Mahler als unerlässigliche Regel gilt, daß die Hauptfigur im Vordergrunde, und jede andere Figur eben so tief im Hintergrunde stehen muß, als ihr Einfluß auf das Ganze von Bedeutung ist; eben das gilt auch von jedem andern Künstler. Sein Werk hat nur dann Haltung, wenn er sich nicht von seiner Laune zu weit treiben, und durch sie herbeygeführte Nebenumstände so oder gar noch stärker heraushebt, als den Gegenstand, um dessen Darstellung es ihm hauptsächlich zu thun schien.

322. Die Manier, oder den Styl theilt man gewöhnlich in den großen und den kleinen. Jener verwendet seine ganze Sorgfalt auf das, was der Sache wesentlich ist, und ohne die Kleinigkeiten, das Zufällige absichtlich zu vernachlässigen, richtet der Künstler vom großen Styl doch nur vorzüglich auf die Hauptsache sein Augenmerk. Der Künstler vom kleinen Styl hingegen verwendet seine ganze Sorgfalt auf die Ausarbeitung der Nebenumstände, und glaubt schon damit alles gethan zu haben. Mancher Künstler aus der holländischen Schule strengte seinen ganzen Fleiß an, um seinen Gemälden ein glattes, recht gelecktes Ansehen zu geben, und bemerkte nicht, daß es mit diesem glatten Ansehen, den Gesichten an Leben und Character fehlte.

323. Zu den vorzüglichen Beweisen von dem kleinen Styl gehört die Häufung der Zierrathen, oder gar des Schmuckes. Beyde sind dem Ganzen ausserwesentlich; nur gefällt der Zierrath selbst als schöner Gegenstand, wegen seiner Form; der Schmuck hingegen bloß als Reitz (186) wegen seines angenehmen Eindrucks auf die Sinne. Ein schön

gefaltetes Gewand um die Schultern einer Statue gehängt, ist ein Zierrath; die rothe Farbe desselben nur Schmuck. Die schöne Frisur einer Dame, Zierrath; die Perle in derselben, Schmuck.

324. Beyde sind zulässig, ja oft nothwendig. Denn das Wohlgefallen an dem Hauptgegenstande wird unstreitig vermehrt, wenn es durch die Schönheit des Zierrathes sowohl, als durch die Annehmlichkeit des Schmuckes gehoben wird. Ja sie sind, wie gesagt, von unnachläßlichem Gebrauche, sobald die Natur der Darstellung, um wahr zu seyn, sie erfordert. Wer einen römischen Kaiser ganz nach der Sitte seiner Zeit darstellt, kann nicht umhin, ihn mit manchem Zierrath, manchem Schmucke darzustellen. Aber fehlerhaft bleibt doch die Manier, die deren mehr anbringt, als die höchste Noth erfordert; denn sie ziehen vom Hauptgegenstande ab, und, anstatt seine Schönheit zu erhöhen, würdigen sie dieselbe herab. So gefällt uns die römische Säule, eben wegen ihrer vielen Zierrathen, weit weniger als die Dorische, und der geschmackvolle Künstler wird diese jener gewiß vorziehen.

Zweyte Abtheilung.

I.

(Eintheilung der schönen Künste überhaupt.)

325. Genie zur Hervorbringung des Ganzen, (292) Geschmack um es zu beurtheilen, und die Fehler zu vertilgen, die dem ersten Entwurfe noch ankleben können, (34) und Talent, das Vorbild äusserlich darzustellen, (239) sind die Forderungen, die jeder erfüllen muß, der auf den Nahmen eines Künstlers, in welcher Gattung es sey, Anspruch machen will.

326. Ist nun aber in unsern bisherigen Betrachtungen so manche Regel für den Geschmack aufgestellt worden, so sind diese Regeln dennoch nur aus dem allgemeinen Begriff Schönheit abgeleitet, und erfordern, weil sie nur das Allgemeine umfassen, noch eine besondere Ausführung für jede Kunst insbesondere.

Denn nur dann erst, wenn wir das Gebieth einer jeden Kunst genau kennen gelernt haben, wenn wir wissen, welche Art von Vorbildern das Künstlergenie in jeder besondern Gattung beschäftigen könne, nur dann erst läßt es sich bestimmen, welche besondere Regeln der Geschmack in seiner Beurtheilung der Kunstwerke befolge, und manches verdammt, bloß weil es nicht für diese Kunst ist. Die Hauptabsicht aller schönen Künste (236) geht auf Darstellung schöner Vorbilder; aber weil diese Darstellung auch wahr seyn, weil das Zeichen der bezeichneten Sache entsprechen muß, wird es für den Künstler einer jeden Art eine Grenze geben, innerhalb der er seine Vorbilder wählen darf, wenn er wahr seyn will.

327. Um nun diese Grenze kennen zu lernen, müssen wir die schönen Künste in verschiedene Classen theilen, und zu dem Ende einige Betrachtungen voranschicken.

328. Jedes Künstlers Absicht geht dahin, as Vorbild, das sein Genie aufgefaßt, und sein Geschmack als schön beurtheilt hat, ausser sich, durch irgend ein Zeichen, darzustellen, damit der Kenner es ebenfalls als schön beur-

theilen, und Wohlgefallen an der Darstellung finden möge.

329. Aber jedes Zeichen, das äusserlich darstellen soll, was innerlich in mir vorgehet, muß entweder im Raume, oder in der Zeit, oder in beyden zugleich angeschaut werden. Wenn der Künstler eine Landschaft, die ihm gefällt, gleichviel, gesehen oder sich nur vorgestellt hat, und nun an diesem seinem Wohlgefallen, durch die äussere Darstellung derselben, andere Theil nehmen lassen will, so stehen ihm dazu nur drey Wege offen. Entweder stellt er äusserlich alles so neben einander auf dem Papier, der Leinwand u. dgl. dar, wie es vor seiner Phantasie neben einander stand; oder, wenn ihm dieß Talent versagt ist, drückt er durch Worte, nach und nach, alle Theile des Vorbildes aus, das in seinem Gemüthe liegt, und bringt dadurch in dem seines Zuhörers die Vorstellung von eben der Landschaft hervor. Vollständig dem andern eine Vorstellung von dem zu machen, was in mir vorgeht, giebt es keine andern als die so eben angezeigten Wege: die Theile müssen entweder neben einander, oder nach einander aufgestellt werden.

330. Auf dem einen Wege erhält man die Theile des Ganzen zu gleicher Zeit, mit einem Mahle; auf dem andern Wege nur nach und nach. Wer die Landschaft auf dem Papiere darstellt, giebt alle Theile, jeden Baum, jeden Berg und jeden Fluß, als zu gleicher Zeit mit dem übrigen vorhanden: er überläßt es dem Beobachter mit der Auffassung der Theile anzufangen wo er will, weil er überzeugt ist, daß sich das Ganze, nach vollbrachter Auffassung, in seinem Gemüthe eben so darstellen werde, als es bey ihm, dem Künstler, da gestanden hat. Wer aber einem andern eine Landschaft mit Worten bezeichnet, kann das Ganze nicht anders als nach und nach geben, er kann es dem Zuhörer nicht überlassen, welche Eindrücke er zuerst, und welche er zuletzt auffassen wolle, sondern er muß gerade die zuerst aufnehmen, die man ihm zuerst giebt, und nur dann, wenn er alles gehört hat, vereinigen sich alle Theile in seinem Gemüthe zu einem Ganzen.

331. Man kann freylich beyde Arten der Darstellung mit einander verbinden: man kann z. B. die Landschaft auf der Leinwand vorstel-

len, und sie noch nebenbey mit Worten bezeichnen. Dann wird, durch die Bezeichnung auf der Leinwand, das Ganze sogleich gegeben, und dem Beobachter, dem Anscheine nach, die Wahl gelassen, mit welchem Theile er wolle, das Auffassen anzufangen; aber durch die Bezeichnung mit Worten wird ihm zugleich der Weg angedeutet, auf welchem der Künstler wünscht, daß er die Theile auffassen solle, um sie zu einem Ganzen zu verbinden.

332. Da nun nur diese drey Verschiedenheiten in Bezug auf äussere Darstellung statt finden, so giebt es auch nur dreyerley Hauptgattungen von schönen Künsten:

A. Schöne Künste des Raumes sind solche, in denen das Ganze im Raume als mit seinen Theilen zugleich vorhanden dem Beobachter dargestellt, und es ihm überlassen wird, mit dem Auffassen der Eindrücke anzufangen, wo es ihm beliebt.

B. Schöne Künste der Zeit sind solche, in denen das Ganze in der Zeit, aus seinen Theilen nach und nach hervorgehend dargestellt, und daher der Beobachter ge-

zwungen wird, theils die Eindrücke so aufzufassen, wie man sie ihm vorlegt, theils sie erst am Ende zu einem Ganzen in seinem Gemüthe zu verbinden. Endlich:

C. Schöne Künste des Raumes und der Zeit zugleich sind solche, in denen einige Theile von dem Ganzen als mit ihm zugleich existirend, andere aber als das Ganze erzeugend, nur nach und nach gegeben werden, wobey dann der Beobachter theils die Freyheit in Bezug auf die Auffassung der Eindrücke behält, (A) anderntheils ihm diese Freyheit benommen ist, wie in B.

II.

(Unterabtheilung der Künste des Raumes.)

333. Unter den so eben erwähnten drey Hauptgattungen müssen alle schönen Künste begriffen seyn, die schon bekannt sind, oder noch bekannt werden können, weil sich gar keine Darstellung denken läßt, die nicht entweder im Raume allein, oder in der Zeit allein, oder endlich in beyden zugleich vorgenommen

werden müßte. Um nun aber die schönen Künste kennen zu lernen, die zu einer oder der andern Gattung gehören, müssen wir noch einige Augenblicke bey einer allgemeinen Betrachtung verweilen, die uns zeigen soll, nicht nur den Grund, warum wir gewisse Künste zu den Künsten des Raumes zählen, sondern auch, worin diese selbst sich wesentlich von einander unterscheiden. Haben wir dieses gethan, und die Uebersicht von den schönen Künsten des Raumes erlangt, so wollen wir einige Regeln für dieselbe festsetzen, dann zu den beyden andern Gattungen übergehen, und auf eben diese Weise mit ihnen verfahren. Die Betrachtung, die wir voranschicken müssen, gehört, dem Anscheine nach, zu einer ganz andern Wissenschaft, zur Mathematik nähmlich; sie ist aber hier, wie wir sehen werden, von unumgänglicher Nothwendigkeit, und wir müssen uns nicht scheuen sie mitzunehmen. Zur Sache also:

334. Jeder Körper hat eine Länge, Breite und Tiefe. (Dicke, Höhe.) Davon können wir uns durch den Fühlsinn *) überzeugen:

*) Man erlaube mir dieß Wort für tactus, und Gefühl für sensus ein für alle Mahl festzusetzen.

wir brauchen nur den Körper zu betasten, um sogleich zu merken, daß er noch ausser der Oberfläche eine Dicke habe; und in meinem Zimmer kann ich in die Länge und die Breite gehen, und auch in demselben in die Höhe steigen.

335. Aber auch nur dieser Sinn allein belehrt uns unmittelbar von dem Daseyn der Länge, Breite und Tiefe, oder, wie man es nennt, von dem Daseyn aller drey Ausmessungen der Körper. Dem an einem Orte ruhig stehenden Beobachter würde sein Gesicht allein nie die Tiefe oder Dicke eines Körpers bekannt machen, wenn nicht ein besonderer Umstand bey den gesehenen Körpern eintreten sollte, der uns mittelbar durch einen Schluß darauf führte. Man sehe nur die Sonne und den Mond, oder auch den gestirnten Himmel an. Diese großen Lichter scheinen uns, bey aller ihrer Körperlichkeit, keine Dikke, und die gesammten Sterne nur einerley Entfernung vom Auge zu haben, nicht schichtenweise hintereinander zu stehen.

336. Der Grund hierzu liegt ausser dem Bezirke der Geschmackslehre, und verlangt

vom Mathematiker gelegt zu werden. Wir brauchen ihn hier auch nur als Erfahrungssatz, und auch nur als solchen stellen wir den Grund auf, der uns zu dem Schlusse berechtigt, wodurch wir den als Flächen gesehenen Gegenständen dennoch eine Tiefe beylegen. Man kann nähmlich beweisen, daß von gleich großen Gegenständen, die alle gleich stark beleuchtet sind, der entferntere Gegenstand uns kleiner und dunkeler als der nähere erscheinen müsse. Treffen wir daher unter mehrern Gegenständen einige an, die uns kleiner und dunkeler vorkommen als die übrigen, so legen wir diesen eine größere Entfernung vom Auge bey, schreiben dem Ganzen eine Tiefe zu. Freylich beweiset dieser Schluß sich nicht immer als richtig: die Dinge können eine gleiche Entfernung vom Auge haben, und wirklich kleiner und schwächer beleuchtet seyn. Aber dieser Unbestimmtheit läßt sich, durch das Gesicht allein, nicht abhelfen: der Fühlsinn muß ihm zu Hülfe eilen, wenn der Mensch hierüber Gewißheit erhalten soll.

337. Die Regeln, nach welchen wirklich hintereinander stehende Gegenstände immer je

weiter entfernt, desto kleiner und dunkler erscheinen, lehrt die Mathematik, und wer daher etwas nebeneinander auf einer Ebene darstellen will, das eine Vertiefung bekommen, das dem Fühlsinne alle drey Ausmessungen darzubiethen scheinen soll, muß diese Regeln kennen, oder, wie die Künstler sagen, die Linear- und Luft-Perspective beobachten.

338. Genau zu reden, möchte man das bisher Gesagte kurz fassen können. Jeder Gegenstand im Raume hat alle drey Ausmessungen: er hat Länge, Breite und Tiefe. Aber nicht immer können, nicht immer wollen wir alle drey in Erwägung bringen. Bey Gegenständen, die uns der Fühlsinn giebt, können wir zwar alle drey Ausmessungen gewahr werden; es ist aber noch die Frage, ob wir das auch wollen: manchmahl liegt uns nur daran zu erfahren, wie lang oder wie breit, oder endlich wie dick ein Körper ist.

339. Durch das Gesicht allein, und unmittelbar durch dasselbe, erhalten wir nie alle drey Ausmessungen; und wenn ein Körper in der Natur uns, durch besondere Umstände, keine Linear- und Luft-Perspective darbiethen

kann, wie dieß bey Sonn' und Mond, oder den auf einer Ebene befindlichen, und ohne Hinsicht auf die Regeln der Vertiefung, zusammengestellten Gegenständen der Fall ist, so können wir nur zwey Ausmessungen gewahr werden. Aber auch dabey geht es wie beym Fühlsinne: wir wollen oft nicht alles, was wir erhalten können, wollen oft nur eine der Ausmessungen mit dem Gesichte verfolgen, ob uns gleich deren zwey gegeben sind.

340. Nach dieser etwas trockenen Abschweifung kehren wir zu unserm Ziele zurück. — Die Absicht eines jeden Künstlers geht dahin, durch richtige Zeichen ein Bild hervorzubringen, das mit dem Vorbilde übereinstimmen soll, welches in seinem Gemüthe liegt. (221) Als räumlicher Künstler (332, A.) aber, kann er kein Vorbild entwerfen, in welchem er nicht entweder alle drey Ausmessungen, oder deren nur zwey, oder endlich nur eine davon erwägt.

341. Daraus läßt sich nun der Grund zu folgender Eintheilung der Künste des Raumes einsehen. Sie sind, entweder:

a) Plastik, Bildekunst, durch welche der Künstler die Gegenstände des Raumes

so darstellt, wie sie der Fühlsinn wahrnehmen kann. Oder

b) Zeichenkunst, worin der Gegenstand des Raumes vom Künstler bloß dem Gesichte gegeben wird. Endlich

c) Kalligraphie, wenn der Künstler von einem Gegenstande des Raumes nur eine Ausmessung, es sey nun fürs Gesicht oder für den Fühlsinn, darstellt.

Wir behalten aber dieses griechische Wort bey, ohne es durch Schönschreibekunst zu übersetzen, weil wir den Begriff etwas weiter als auf das bloße Schönschreiben ausdehnen werden.

342. Um nun die fernere Unterabtheilung dieser Künste zu finden, müssen wir abermahls folgendes bemerken. — Sind gleich die Ausmessungen der Körper nur immer gerade Linien, versteht man gleich unter Länge, Breite und Tiefe eines Körpers nichts als die gerade Linie, die vom Anfange bis ans Ende der Ausmessungen gezogen werden kann, so ist doch davon die Grenze des Körpers sorfältig zu unterscheiden. Diese braucht keine gerade Linie zu seyn, und ist es auch in der That bey

den

den wenigsten Körpern. Manche derselben werden freylich von einer geraden Linie begrenzt, aber die mehrsten vom Kreise, dem Oval, und von tausend andern willkührlich gekrümmten Linien.

343. Auf diesem Unterschiede in der Begrenzung der Körper, beruht der Unterschied der

1) Bildhauerkunst, in welcher die Körper mit allen drey Ausmessungen dargestellt werden, und nichts von einer geraden Linie oder einem Kreise, sondern alles bloß durch willkührlich gekrümmte Linien begrenzt wird, und der

2) Baukunst, in welcher der plastische Künstler zwar alle drey Ausmessungen giebt, aber seine Körper nur von geraden Linien und dem Kreise begrenzt.

344. Der zeichnende Künstler, (341 b) wissen wir, giebt seine Gegenstände nur dem Gesichte, und der Fühlsinn würde in ihnen nie mehr als zwey Ausmessungen entdecken. Daher stellt er auch alles nur nebeneinander, auf einer und der nähmlichen Fläche, ohne Tiefe für den Fühlsinn, dar. Bey allem dem aber, daß

dieser keine Tiefe wahrnimmt, ist es dem Künstler, durch Hülfe der Perspective, vergönnt, dem Gesichte die dritte Ausmessung, die Tiefe, zu geben; und es kommt bloß auf ihn an, ob er sich der Perspective bedienen will oder nicht. Darauf beruht nun die Unterabtheilung der Zeichenkunst, in:

1) Zeichenkunst im eigentlichen Verstande, in welcher der Künstler nur zwey Ausmessungen darstellt, und dem Gesichte nicht mehr als dem Fühlsinne giebt.

2) Mahlerkunst, in welcher der Künstler dem Gesichte die Gegenstände, in denen der Fühlsinn nur zwey Ausmessungen entdeckt, durch Hülfe der Perspective, mit allen drey Ausmessungen giebt.

345. Was nun endlich die Kalligraphie (341. c) betrifft, so liegt bey der Unterabtheilung die oben (342) angegebene Betrachtung zum Grunde, und da ergiebt sich denn, daß sie bestehe, in:

1) Schönschreibekunst, wenn die eine Ausmessung der Körper, oder vielmehr die Grenze der Flächen, die der Künstler darstellt, aus der geraden und der Kreis-Linie zusammengesetzt ist.

2) Arabesk, wenn die eine Ausmessung eine willkührlich gekrümmte Grenze einer Fläche vorstellt.

III.

(Irrthum und Täuschung.)

346. Ehe wir nun die Anwendung von obigen Erklärungen der Künste des Raumes machen, und sowohl ihre Regeln, als ihre Grenzen näher angeben können, müssen wir einen für die ganze Geschmackslehre äusserst wichigen Begriff genau beleuchten. — Täuschung.

347. Wir begehen nähmlich einen Irrthum, wenn uns von den Merkmahlen, die zur vollständigen Bezeichnung einer Sache, und zu ihrer Unterscheidung von andern nöthig sind, nur einige gegeben werden, und wir doch glauben, daß wir im Besitz aller wären. Es geht aber eine Täuschung in uns vor, wenn wir, durch die gegebenen Merkmahle, nicht umhin können, die nähmliche Vorstellung von dem Gegenstande zu erhalten, als wären uns alle dessen Merkmahle wirklich gegeben. Wer einen Pfeiler in der Ferne für eine Säule hält, weil ihm einige Merkmahle einer Säule gegeben sind, weil das Gesicht keine Ecken

entdeckt, glaubt alle Merkmahle zu haben, und auch durch den Fühlsinn keine Ecken zu finden. Er irrt: so gut wie der, welcher einen Zahlpfennig für einen Dukaten nimmt, oder die bloß durch die Strahlenbrechung noch über dem Horizont sichtbare Sonne, für nicht untergegangen hält. Daß aber alle drey durch die gegebnen Merkmahle nicht umhin können, den Pfeiler wie eine Säule, den Zahlpfennig wie einen Dukaten, und die Sonne als noch nicht untergegangen zu sehen, ist Täuschung, weil in allen drey Fällen die nähmliche Vorstellung in uns entsteht, als wären uns alle Merkmahle gegeben.

348. Täuschung enthält demnach immer Wahrheit; aber nicht vollständige Wahrheit; und sie geht nur dann in Irrthum über, wenn man den Theil von den Merkmahlen für alle hält. Denn da die Merkmahle, die uns gegeben sind, in uns die Vorstellung wirklich hervorbringen, welche zur Bezeichnung des Gegenstandes erfordert werden, so entsprechen die Zeichen der bezeichneten Sache wirklich, und wir erhalten, durch diese Uebereinstimmung, Wahrheit: (20) es ist ganz wahr, daß der

Pfeiler in der Ferne wie eine Säule aussieht, und daher stimmen wirklich die Zeichen einer gesehenen Säule mit ihrem Gegenstande überein.

349. Daraus fließt aber ein wesentlicher Unterschied zwischen Irrthum und Täuschung. Jener hört auf, sobald wir zu der Einsicht gelangen, daß uns nicht alle Merkmahle gegeben sind; diese hingegen kann nie gehoben werden: die Merkmahle, die man uns giebt, stimmen genau mit der Sache überein, die sie bezeichnen, und müssen daher zu jeder Zeit für wahr erkannt werden. Wem man ein Mahl gesagt hat, daß ein Pfeiler in der Ferne wie eine Säule aussehe, wird nun nicht jedes, was ihm wie eine Säule erscheint, für eine Säule halten: er wird, um den Irrthum zu vermeiden, sich noch nach andern Merkmahlen umsehen. Hingegen wird er, bey aller seiner Ueberzeugung, daß es ein Pfeiler ist, doch ihn, in der Ferne, wie eine Säule sehen müssen. So hier, so in jedem Falle.

350. Aber ausser diesem innern Unterschiede zwischen Täuschung und Irrthum, unterscheiden sie sich beyde auch von Seiten der Wir-

kung auf das Gemüth, wesentlich von einander. Jeder Irrthum, den wir begehen, und dessen man uns überführt, erregt ein unangenehmes Gefühl in uns: wir merken, wie wenig wir im Stande gewesen, die Wahrheit, und alle die Zeichen einzusehen, die zur vollständigen Bezeichnung der Sache nothwendig sind, und fühlen diese Unvollkommenheit in uns, mit Mißvergnügen. Hingegen ist jede Täuschung von einem angenehmen Gefühle begleitet. Jenes Mißbehagen, das der Irrthum in uns zu Wege bringt, fällt hier von selbst weg, da wir im Grunde nicht irren; aber da die Merkmahle, die man uns giebt, Wahrheit enthalten, so müssen wir hieran, wie an jeder Wahrheit, Wohlgefallen finden.

351. Doch dieß ist nicht der einzige Grund zum Wohlgefallen an der Täuschung: die Erkenntniß der Wahrheit macht gewiß nur den kleinsten Bestandtheil desselben aus, und würde für die Geschmackslehre auch nur von geringer Bedeutung seyn. Die Einbildungskraft ist es, die uns dieß Vergnügen verschafft, weil der täuschende Gegenstand sie in ungemeine Thätigkeit setzt, und ihr Spiel sehr er-

leichtert. Durch die Merkmahle, die man uns giebt, zwingt man uns, die Vorstellung zu erhalten, als wären uns alle Merkmahle gegeben: (347) durch die Gegenwart des Theils wird uns das Ganze gegenwärtig. Dieß kann aber nicht anders, als vermittelst der Einbildungskraft geschehen: sie nähmlich, die bey diesen, ihr gegebnen Merkmahlen, alle Mahl auch die übrigen angetroffen hat, vergegenwärtigt sich auch jetzt die übrigen noch fehlenden, und findet in dem Theile das Ganze. Die Einbildungskraft ist also in solchen Fällen sehr thätig, ohne sich anzustrengen, und muß daher Vergnügen an einem Gegenstande finden, der ihr zu dieser leichten Thätigkeit verhilft.

IV.

(Einfluß der Täuschung auf das Wohlgefallen.)

352. Daraus nun ergiebt sich ein eigner Maaßstab, mit dem theils das Gebieth der verschiedenen Künste des Raumes vermessen, und die Grenze einer jeden berichtigt, theils auch der Grad von Wohlgefallen bestimmt werden kann, den uns jede derselben hoffen läßt.

353. Was das zweyte betrifft, so sehen wir gleich ein, daß das Vergnügen an der Täuschung zwey Bestandtheile enthalte: die Befriedigung des Verstandes durch die Einsicht in die Wahrheit, (350) und die Befriedigung der Einbildungskraft durch die leichte Thätigkeit (351). Diese beyden Bestandtheile sind aber so zu einem Ganzen gemischt, daß je mehr von dem einen dazu genommen worden, desto weniger muß von dem andern darin zu finden seyn. Denn je mehr Merkmahle von dem täuschenden Gegenstande mit dem wirklichen übereinstimmen, je mehr Wahrheit also angetroffen wird, desto weniger findet die Einbildungskraft zu ergänzen, und desto weniger Thätigkeit braucht sie zu äussern. Die Einbildungskraft kann daher nur immer auf Kosten des Verstandes, und dieser nur auf Kosten der Einbildungskraft an der Täuschung Vergnügen finden.

354. Also! Der plastische Künstler, (341, a) der uns alle drey Ausmessungen der Körper giebt, stellt entweder die Grenzen seiner Körper, wie in der Baukunst (343, 2) durch Kreise und gerade Linien, oder, wie der Bildhauer,

(243, 1) durch willkührlich gekrümmte Linien dar. Nun kann man als Erfahrungssatz annehmen, daß kein Körper der belebten und organisirten Natur von Kreisen und geraden Linien, sondern alle Mahl von willkührlich gekrümmten Linien begrenzt ist. Daher wird der Baukünstler, der hiervon abweicht, nie etwas aus der organischen oder belebten Natur nachbilden können. Bloß in seinem Gemüthe liegt das Vorbild (221) zu seinem Gegenstande, und nur dieses stellt er ausser sich dar. Die Wahrheit zu erkennen, die Uebereinstimmung des Zeichens mit der bezeichneten Sache einzusehen, und daraus Vergnügen zu schöpfen, fällt dem Kunstrichter hier ganz unmöglich, da er das Vorbild nicht kennt, und daher auch die gesuchte Uebereinstimmung nicht finden kann. Ist daher das Gebäude nicht schön, ist es nicht durch Umstände schön, die unter den allgemeinen Merkmahlen der Schönheit sowohl, als unter den besondern Vorschriften für diese Kunst — von denen wir bald sprechen werden — enthalten sind, so gewährt es dem Kunstrichter nicht das mindeste Wohlgefallen. Täuschen, und dadurch seine Einbildungskraft

beschäftigen, kann es ihn wenigstens nicht. Es ist das ganz, was es vorstellt, setzt die Einbildungskraft nicht in die geringste Thätigkeit, und kann den Kenner durch nichts für den Mangel an Schönheit schadlos halten. Wenn der Künstler einen Gegenstand der Natur darstellt, so kann er uns einen Theil von den Merkmahlen geben, die dem Gegenstande zukommen, und den andern Theil von der Einbildungskraft ergänzen lassen; er kann daher täuschen, und durch die Täuschung, und die dadurch bewirkte Thätigkeit der Einbildungskraft, nicht selten selbst den Mangel an Schönheit ersetzen. Dieses Vortheils aber ist der Baukünstler beraubt: sein Werk hat mit der aus der Täuschung entspringenden Thätigkeit der Einbildungskraft nichts zu thun, und muß daher bloß schön seyn, wenn es gefallen soll.

355. Was bey den Werken der Baukunst der Täuschung noch ähnlich sieht, ist der Schein von Nützlichkeit, den sie annehmen; aber diesen müssen sie annehmen, nicht um zu gefallen, sondern um nicht geradezu als etwas Lächerliches zu mißfallen. Denn wenn die Säulen nicht zu unterstützen, die Bogen nicht

zu tragen scheinen, so finden wir eine Ursache ohne Wirkung, die uns immer lächerlich vorkommt. (164.) Um diese zu vermeiden, nicht um zu täuschen, ist der Künstler genöthigt, den Schein von Nützlichkeit seinem Werke einzuverleiben, und unsere Behauptung leidet hiedurch keinen ihr nachtheiligen Einwurf.

356. Der Bildhauer hingegen begrenzt seine Körper stets mit willkührlich gekrümmten Linien, und kann daher wenigstens die Absicht haben, etwas aus der organischen oder belebten Natur darzustellen. Daher liegt das Vorbild nicht ganz in ihm, ist es dem Kunstrichter nicht so ganz fremd, daß er nicht selbst ein Bild entwerfen könnte, um das Dargestellte mit diesem seinem Bilde zu vergleichen, und durch die Uebereinstimmung des Dargestellten, als Zeichens, mit dem Bilde, als der zu bezeichnenden Sache, Wohlgefallen an der Wahrheit der Darstellung zu finden. (257.) Was aber das Wohlgefallen an den Werken der Bildhauerkunst betrifft, das aus der Thätigkeit der Einbildungskraft entspringt; so hat es mit ihm eine andere Beschaffenheit. Der Künstler giebt uns alle drey Anmaßungen, giebt sie uns gerade

so, wie sie die Körper in der Natur haben: die Rose, das Pferd und der Mensch, von seiner Hand dargestellt, müssen viele, ja die mehresten Merkmahle von der wirklichen Rose, dem wirklichen Pferde und Menschen enthalten, ehe sie als wahr erkannt werden. Daher findet unsere Einbildungskraft bey diesen Arbeiten, eben weil sie so wahr sind, ihre Rechnung nicht ganz: sie hat nichts, oder doch nur äußerst wenig, zu ergänzen, und sich durch die glückliche Täuschung zu freuen. Und gerade das Wenige, was sie noch ergänzen sollte, gelingt ihr nur schwer, gelingt ihr fast nie; denn die todte Form ins Leben zu rufen, dem ruhigen, kalten Marmorblock Bewegung und Wärme einzuhauchen, ist gewiß eins der Aufgaben für die Einbildungskraft, an deren Auflösung sie gewöhnlich scheitert, ist gerade das Wunderwerk, das die Liebe für ihren Günstling, für Pygmalion, thut; und doch ist es das Einzige, was der Einbildungskraft noch zu thun übrig bleibt. Der Künstler hat ihr Alles gegeben. Fehlt daher dem Werke des Bildhauers ästhetische Wahrheit, (221.) und mithin Schönheit, so fehlt ihm Alles.

357. Der bloße Zeichner (344. 1.), der von den Körpern nur zwey Ausmessungen darstellt, und solcher Gestalt dem Auge des Kunstrichters weniger giebt, als es in den gewöhnlichen Gegenständen zu sehen pflegt — der bloße Zeichner also rechnet größtenheils auf die Mitwirkung der Einbildungskraft, wenn er durch seine Arbeit täuschen will: der Beytrag, den die Wahrheit seiner dargestellten Merkmahle zur Täuschung liefert, ist äußerst gering. Daher finden auch Personen, deren Einbildungskraft sehr lebhaft oder sehr gespannt ist, ein weit größeres Behagen an bloßen Handzeichnungen und Schattenrissen, als an den ausgeführtesten Stücken. Die Einbildungskraft der Liebenden erzeugt willig aus dem Schattenrisse das Bild des geliebten Gegenstandes, und schöpft daraus mehr Vergnügen, als wenn ihr zwar mehr Wahrheit gegeben, aber minder Spielraum zum Ergänzen gelassen würde.

358. Bey den Werken des Mahlers (345, 2) hingegen, wird dem Gesichte gegeben, was des Gesichtes ist: man sieht in ihnen, was man von den wirklichen Gegenständen sehen

kann. Daher beruht das Vergnügen an der durch den Mahler bewirkten Täuschung, auf der Einsicht in die Wahrheit, und auf der Thätigkeit der Einbildungskraft zugleich. Wir sehen, was wir glauben fühlen zu können, sehen die Gegenstände, und sinnbildern uns deren Befühlbarkeit hinzu.

359. Das, was wir von einem schönen Gegenstande sehen, macht bey weitem den wichtigsten Theil von demselben aus. Das Auge und das Ohr allein kennen das Schöne; der Fühlorgan kennt es nur sehr eingeschränkt, und die übrigen Sinne begnügen sich mit dem Angenehmen. Wenn daher der Mahler den Sinn des Gesichts, durch die Wahrheit dessen, was er ihm giebt, befriedigt, wenn das Bild durch die gehörige Vertheilung von Licht und Schatten gleichsam herausspringt, so hat die Einbildungskraft Alles, was sie braucht, um den Gegenstand als wirklich zu betrachten, und das, was noch daran fehlt, mit leichter Mühe hinzu setzen zu können.

360. Lassen daher die Werke des Bildhauers die Einbildungskraft, in Hinsicht auf Täuschung, ziemlich unthätig, und wird die

Täuschung bey ihnen größtentheils durch die Wahrheit bewirkt; (357) bedürfen, von der andern Seite, die Werke des Zeichners einer starken Einbildungskraft, um sich von ihnen täuschen zu lassen: so stehen die Werke des Mahlers gerade in der Mitte zwischen beyden. Das, was sie uns geben, und was ihnen noch fehlt und von der Einbildungskraft hinzugesetzt werden muß, beydes hat gleich großen Antheil an der Täuschung, und bewirkt das hohe Vergnügen, das jedermann beym Anblick eines guten Gemähldes empfindet.

361. Bey dem Arabesken, und allem was wir zur Kalligraphie (345) rechnen, sieht man leicht ein, daß es der Künstler gar nicht auf Täuschung anlegen kann. Gegenstände des Raumes in der Wirklichkeit, biethen keinem Sinne nur Eine Ausmessung dar; und daher liegen dieser Art Werke nur die Vorbilder im Gemüthe des Künstlers, aber keine solche wirkliche Gegenstände zum Grunde, von denen uns etwas gegeben, und etwas von uns hinzugedichtet wird. Sie gefallen, wenn man in ihnen formale Aehnlichkeit (69) antrifft, wegen ihrer Schönheit, gefallen als freye

Schönheit; und zwar im Arabesken, ohne etwas anders als das Vorbild des Künstlers zu bezeichnen, und in der gewöhnlichen Schönschreibekunst noch dadurch, daß sie die Gedanken des Künstlers wahrer geben, und daher auch ein richtigeres Bild in dem Gemüthe des Kunstrichters hervorbringen. Ein schön geschriebenes Wort gefällt weil es schön ist, und weil man dadurch sicherer weiß, was es bedeutet, als wenn die Hand unleserlich ist.

V.

(Ueber die Grenzen der Bau- und Bildhauerkunst.)

362. Betrachtet man jede der Künste des Raumes insbesondere, so erhellet zuerst für die Baukunst, daß, eben weil sie nicht täuschen kann, weil sie keinen Gegenstand der Natur, der stets von Wellenlinien begrenzt ist, nachahmt, ihre Grenze auch mit derjenigen Schönheit gezogen ist, die aus der Verbindung der geraden Linie und des Kreises entspringen kann, und, sonderbar genug, daß sie es nicht einmahl wagen darf, über diese Linien hinauszugehen, und die Körper, die sie dar-

stellt, mit Wellenlinien zu begrenzen. Nur der ganz rohe, und durch das Nomadische ihrer Lebensart bestimmte Geschmack der Araber, oder vielmehr der Sarazenen, brachte in dem, was man ein gothisches Gebäude nennt, tulpenartige Linien zur Begrenzung der Körper in der Baukunst an; nur nach dem fast gänzlichen Verfall des guten Geschmacks bey den Römern findet man erst schneckenförmig ausgedrehete, oder wellenartig kanellirte Säulen; und nur in neuern Zeiten konnte ein Bauender auf den unglücklichen Einfall gerathen, die Façade eines ganzen Gebäudes wellenförmig zu bilden, und doch auf den Nahmen eines Baumeisters Anspruch zu machen.

363. Diese Eigenheit des guten Geschmakkes, daß er in der Baukunst keine Wellenlinie dulden kann, und sie bloß auf gerade Linien und Kreise beschränkt, ist nicht willkührlich entstanden und durch Gewohnheit beybehalten worden, sondern sie findet ihren Grund in einem Gesetze der Einbildungskraft, das, auf die Baukunst angewandt, dem Künstler dieses als Regel vorschreibt. Dieses Gesetz der Einbildungskraft, das wir hier freylich nur als

Thatsache anführen, und daher ohne Beweis annehmen müssen, besteht darin, daß alles, was mehr als auf Eine Weise gemacht werden kann, ihr keine Vorstellung von Festigkeit beybringt. Selbst einem Menschen, der in seinen Handlungen unbestimmt verfährt, und von dem man bey einem Vorfalle, der ihm zustößt, nicht so eigentlich weiß, warum er sich so und nicht anders benimmt, legt die Einbildungskraft keine Festigkeit des Characters bey. Nun aber ist es gewiß, daß die Wellenlinie sich keinem bestimmten Gesetze unterwirft: es ist gar nicht nothwendig, sie nur auf Eine bestimmte Art zu schlängeln. Tausend und aber tausend Krümmungen sind denkbar, und es wird immer eine Wellenlinie bleiben. Daher spricht ihr die Einbildungskraft, wegen dieser Unbestimmtheit in der Zeichnung, alle Festigkeit ab, und verleihet sie nur den geraden Linien und den Kreisen, die Ein Mahl wie das andere gezeichnet werden müssen, wenn es gerade Linien und Kreise seyn sollen. Faßt nun die Phantasie des Künstlers ein Vorbild zu dem schönen Gebäude auf, so muß sie, hier wie überall, mit ästhetischer Wahrheit (230)

verfahren, wenn sie hoffen will, daß ihr die des Kunstrichters soll folgen können. Dieß ist aber nicht anders möglich, und der Kunstrichter kann nie sagen: auch ich hätte so gebauet, als wenn das bloß schöne Gebäude den Schein eines nützlichen Gebäudes an sich trägt; (355) aber bey diesem letztern macht die Festigkeit das erste Erforderniß aus.

364. Aber die gerade Linie und der Kreis sind steif: (82) die Art und Weise wie in ihnen ein Theil neben dem andern liegt, ist in allen vollkommen gleich, die formale Aehnlichkeit daher von der Beschaffenheit, daß sie der Einbildungskraft nicht sonderlich behagen könnte. Um diesem Mangel abzuhelfen, haben die Baumeister verschiedene Gesetze erdacht, wie die geraden Linien mit den Kreisbogen in den Säulen abwechseln müssen, um ihnen so viel möglich das Steife zu benehmen, ohne jedoch dem Begriffe von Festigkeit Abbruch zu thun.

365. Diese Regeln selbst gehören nicht zur Geschmackslehre, und gehen nur den ausübenden Künstler an, der sie aus den Lehrbüchern dieser Kunst erlernen muß. Weit wichtiger und ganz hierher gehörig, ist der Begriff der

Symmetrie, oder vielmehr der Eurythmie, wodurch man dem Gebäude zu der einzigen Schönheit verhilft, die ihm als Werk der Baukunst zukommen kann.

366. Symmetrie, oder vielmehr Eurythmie ist die Gleichheit derjenigen Theile eines Ganzen, die von der Mitte gleich weit abstehen. So besitzt der menschliche Körper Eurythmie, weil man in demselben durch die Mitte der Stirne, der Nase und des Mundes eine Linie ziehen kann, und dann alles, was von dieser Mittellinie (profil) gleich weit absteht, auch gleich ausfällt.

367. Fragt man nach dem Grunde zum Wohlgefallen an der Eurythmie, (366) so sieht man leicht ein, daß man durch sie eigentlich mehr den Verstand als die Einbildungskraft zu befriedigen, und durch die Kürze der Zeit, in welcher der Verstand das Ganze verbinden kann, uns für das Mißvergnügen der Steifheit schadlos zu halten suche. In der That ist der natürliche Standort (271) aus dem man ein Gebäude, um dessen Façade ganz zu übersehen, betrachten muß, ein Punct, der von der Mitte des Gebäudes um die halbe

Länge der Façade entfernt ist. Befindet man sich in diesem Puncte, und die Theile in der Façade, die von der Mitte gleich weit abstehen, sind gleich, so empfangen beyde Augen, unter jedem optischen Winkel, gleiche Eindrücke. Dadurch bildet sich aber nur Eine Vorstellung in unserm Gemüthe von diesen beyden zugleich empfangenen Eindrücken, und das eurythmisch geordnete Mannichfaltige wird in der Hälfte der Zeit zu einem Ganzen verbunden, als wenn in dessen Anordnung die Eurythmie vernachläßigt worden wäre. Daher kann der Verstand sein Geschäft (35) hier weit leichter ausüben, und der Geschmack Wohlgefallen an einem Gegenstande finden, der jenem dazu verhilft.

368. Man sieht aber hieraus zu gleicher Zeit, daß man durch die Eurythmie nur halb so viel verschiedene Mannichfaltigkeit zum Auffassen erhält, als Theile vorhanden sind; denn das, was gleich weit von der Mitte absteht, ist nicht verschieden von einander. Bey einem Gegenstande des Raumes, wie einem Gebäude, das in Ruhe bleibt, und zu dessen Beurtheilung der Beobachter

ebenfalls in Ruhe bleiben muß, (367) wird dieser Mangel an verschiedener Mannichfaltigkeit nicht vermißt. Wir vergleichen hier stets nur Gebäude mit Gebäude; und da jedem Gebäude diese Einschränkung nothwendig anhängt, so muß das den Vorzug erhalten, in welchem man die Eurythmie aufs Vollständigste beobachtet sieht. Ob aber Gegenstände, die entweder selbst in Bewegung sind, wie die Figuranten in einem Ballete, oder zu deren Beurtheilung der Beobachter sich in Bewegung setzen muß, wie in der Gartenkunst, diesen durch die Eurythmie bewirkten Mangel an Verschiedenheit vertragen, das kann erst dann zur Sprache kommen, wenn wir von den Künsten des Raumes und der Zeit reden werden.

369. Die Verfertigung der Pfeiler und Säulen, der Frontons und der Trygliphen u. d. gl. zu deren Aufreissung man nur den Zirkel und die Schiene braucht, endlich die eurythmische Anordnung des Ganzen — dieß ist alles, was der Baumeister, als solcher, zu thun hat, dieß ist die Grenze, innerhalb der das Gebieth seiner Kunst sich erstreckt. So

bald er aber seinem Gebäude Blumenkränze, halb erhabene Arbeit, und Bildsäulen zur Zierde giebt, hört er auf, eigentlicher Baumeister zu seyn, und streift in das Gebieth des Bildhauers.

370. Nur des Bildhauers Geschäft ist es, Körper mit allen drey Ausmessungen darzustellen, und ihnen die Umgrenzungen zu lassen, die sie in der Natur haben, und die nie aus geraden Linien und Kreisen, sondern alle Mahl aus willkührlich gekrümmten Linien, aus Wellenlinien bestehen; nur sein Geschäft, Gegenstände der Natur, wie sie seine Einbildungskraft aufgefaßt, und nach der Normalidee (246) verschönert (284) hat, darzustellen; und daher ist es auch seine Pflicht, aus dem ganzen Naturreiche, das ihm offen liegt, nur solche Gegenstände zu wählen, die der Verschönerung fähig sind, und ihm Stoff zu ästhetischen Ideen liefern (298).

371. Daraus entstehen nun ganz natürlich die Fragen: welches ist die Grenze der Bildhauerkunst, welche Auswahl hat der Künstler zwischen Gegenstand und Gegenstand der Natur zu treffen, um sein Talent (239) auf kei-

nen undankbaren Stoff zu verschwenden; und unterwirft sich jeder Stoff der Bearbeitung des Bildhauers?

372. Zuerst nun freylich ergiebt sich, daß das Materiale, worin der Bildhauer arbeitet, ihm manche Schwierigkeit in den Weg legt: Gegenstände der Natur, bey denen die Tiefe, als die dritte Ausmessung, in Verhältniß mit ihrer Länge und Breite, sehr groß ausfällt, entziehen sich von selbst seinen Händen, und liegen ganz ausser dem Gebiethe seiner Kunst. Eine Landschaft, mit ihren Vertiefungen und ihren Abweichungen durch die Perspective, läßt sich nicht füglich in Stein hauen oder in Thon formen, indem der erste selten groß, der zweyte nicht haltbar genug zu diesem Behufe ist; und so werden tausend Gegenstände der Natur, bloß wegen der Unbrauchbarkeit des Materials, sich selbst aus seiner Werkstatt verbannen.

373. Allein bey dieser Erwägung eines bloß äussern Hindernisses, dringt sich gewiß jedem die Frage auf: gesetzt der Künstler könnte es wegräumen, gesetzt er fände Marmor von hinreichender Größe, Thon von gehöriger Ge-

schmeidigkeit, sollte er wohl etwas darstellen, das eine große Tiefe verlangt, und in welchem daher ein Theil hinter dem andern zu stehen kommt? Die Beantwortung dieser Frage scheint von folgender Betrachtung abzuhängen:

374. Untersuchen wir nähmlich, welcher von unsern fünf Sinnen uns von der Form der Gegenstände ausser uns unmittelbar und zu aller Zeit belehre, so sieht wohl jeder ein, daß der Fühlsinn allein diese Eigenschaft besitze. Die drey übrigen Sinne, das Gehör, der Geruch und der Geschmack, geben uns nur von den materiellen Eindrücken eines Gegenstandes ausser uns, und auch davon nur sehr dunkele Nachricht. Selbst der einzige Sinn, der dem Fühlsinne den Rang streitig zu machen sucht, das Gesicht, zeigt uns theils nicht die ganze Form des Gegenstandes nach allen drey Ausmessungen, (335) und bedarf theils auch der Hülfe des Lichtes, um nur etwas davon zeigen zu können. Der Fühlsinn allein lehrt uns die Form der äussern Dinge nach ihrer Wahrheit unmittelbar und zu aller Zeit kennen, und sobald wir den Gegenstand betasten, haben wir eine Vorstellung von seiner Form.

375. Nun tritt aber dabey wieder der Umstand ein, daß das Mannichfaltige, welches die Einbildungskraft durch den Fühlsinn mit einem Mahle zum Auffassen erhält, nur äusserst gering ist. Indeß der Sinn des Gesichts in einem Nu eine ganze Landschaft durchläuft, wird der Fühlsinn kaum die Grenzen eines ganz kleinen Gegenstandes hinlänglich wahrgenommen haben. Diese Langsamkeit von der einen Seite, und diese Schnelligkeit von der andern, führen auf einen Unterschied in der Verfahrungsart des Verstandes und der Einbildungskraft bey Beurtheilung der Gegenstände, die ihnen jeder dieser Sinne liefert, führen auf den Grund, weßhalb der richtige Geschmack der Künstler die Grenzen der Bildhauerkunst so enge gezogen habe, und, abgesehen von den Materialien, an und für sich nicht erlaube, daß tiefe Gegenstände zu den Werken der Bildhauerkunst gezählt werden, gesetzt auch, sie wären in Stein gehauen, oder in Thon geformt.

376. Was nähmlich für das Gesicht noch übersehbar ist, was sich von der Einbildungskraft, wenn sie die Eindrücke durch diesen

Sinn empfängt, hinreichend schnell zu einem Totaleindrucke zusammenfassen, vom Verstande daher als Ganzes verbinden, und dann vom Geschmacke als schön beurtheilen läßt, das würde der Einbildungskraft, die so viel Mannichfaltiges durch den Fühlsinn empfangen sollte, überschwenglich, und in einen Totaleindruck zusammen zu fassen, unmöglich ausfallen: der Gegenstand würde ihr groß, wo nicht erhaben scheinen. Soll demnach der Geschmack ein durch den Fühlsinn erhaltenes Mannichfaltiges als schön beurtheilen, so muß es nicht sonderlich groß, muß das seyn, was man, im Gegensatze von transitorisch, permanent heißt.

377. Unter dem Ausdrucke permanent verstehen nähmlich die Kunstrichter gewöhnlich die Dauer einer Handlung, deren Vollendung nur einen Augenblick Zeit erfüllt: so wie die Handlung transitorisch heißt, wenn die Vollendung derselben nur nach und nach in der Zeit geschehen kann. Kleopatra, die eine Schlange an ihren Busen legt, begeht eine permanente Handlung; Kleopatra, die über die Treulosigkeit des Antonius in Verzweiflung geräth, in das unterirrdische Gewölbe sich be-

giebt, um ihrem Kummer ungestört nachzuhängen, die Schlange aus dem Korbe zieht, den ihr die Sklavinn bringt, sie denn an den Busen legt u. s. w. eine transitorische Handlung.

378. Daß das Transitorische, in diesem Sinne genommen, ganz ausser dem Gebiete eines jeden räumlichen Künstlers falle, daß er weder mit dem Meissel noch dem Pinsel in einem einzigen Stücke eine solche Handlung darstellen könne, bedarf kaum der Erinnerung. Denn er, der alles, was er darstellt, nur neben einander im Raume, und daher als zugleich in der Zeit darstellen kann, wie will er es anfangen, eine Handlung, die nur nach und nach vollendet wird, und von einer Zeit in die andere hinüber spielt, durch seine Darstellung auszudrücken? Die verzweifelnde Kleopatra bedarf eines andern Stückes, eines andern die sich ermordende. Das also versteht sich von selbst, und gilt von jedem Künstler des Raumes.

379. Allein das Gebieth des eigentlichen Bildhauers beschränkt die Regel von der Permanenz noch mehr. Der Bildhauer will, ge-

rade weil er alle drey Ausmessungen der Körper so liefert, wie sie der Fühlsinn wahrnimmt, auch diesen Sinn vorzüglich befriedigen: ihm will er wahr seyn, und uns nur über Organisation und Leben täuschen. (356) Was aber für das Auge noch sehr permanent ist, was es mit einem Mahle fassen kann, und von dem die Einbildungskraft, auf des Auges Veranlassung, noch sehr gut einen Totaleindruck bewirkt; das würde dem Fühlsinne nur als nach und nach empfangen, nur als transitorisch erscheinen, würde der Einbildungskraft keinen Totaleindruck gewähren, und vom Geschmacke daher nicht als schön beurtheilt werden können.

380. Die Regel für jeden schönen Künstler befiehlt ihm der Einbildungskraft eine solche Mannichfaltigkeit vorzulegen, aus der sie einen Totaleindruck bilden kann. Der Künstler der Zeit überläßt es ihr die mannichfaltigen Theile nach und nach zusammenzufassen, und als Ganzes zu verbinden; der Künstler des Raumes hingegen muß ihr den Totaleindruck selbst geben, darf es nicht auf ihre Willkühr ankommen lassen, was sie von dem vorgelegten Man-

nichfaltigen verbinden wird und kann, sondern muß ihr das, was sie als Totaleindruck in sich erhalten soll, auch als ein Totales, als ein Ganzes ausser ihr darstellen. Dieß macht die Regel von der Permanenz für jeden Künstler des Raumes aus. Vollends aber der Bildhauer, der für den Fühlsinn arbeitet, muß nicht nur den Totaleindruck überhaupt geben, sondern auch machen, daß die Einbildungskraft das, was er ihr giebt, als etwas ansehe, das sie von der Hand des Fühlsinnes empfangen hat. Sind daher der mannichfaltigen Theile zu viel, muß das Auge erst zu Hülfe gerufen werden, ehe der Totaleindruck herauskommt, so liegt dieß Werk nicht mehr in dem Gebiethe des Bildhauers, sondern seines nächsten Nachbars, des Mahlers.

381. Freylich befriedigt der Bildhauer auch das Gesicht, und indem er nur für den Fühlsinn zu arbeiten sich bestrebt, weidet sich auch das Auge an seinem Werke. Allein seine Absicht liegt deutlich am Tage; und weil er alle drey Ausmessungen gerade so darstellt, wie der Fühlsinn sie wahrnimmt, muß es ihm darum zu thun seyn, diesen Sinn allein als Richter in seinen Besitzungen anzuerkennen.

382. Also nur einzelne Figuren, Nachbildung schöner Formen, mit Wahrheit dargestellt, und so weit ausgeführt, daß sie über Organisation und Leben täuschen — dieß allein macht das Gebieth des Bildhauers im engsten Sinne aus. Ganze Gruppen von Menschen aber, Handlungen, die, bey aller Permanenz fürs Auge, doch für den Fühlsinn transitorisch ausfielen, kann der Bildhauer wohl darstellen, und haben die Künstler alter und neuer Zeit auch dargestellt; aber sie haben dann auch, mit dem Meissel in der Hand, in Marmor gemahlt, und unterscheideten sich vom Mosaikarbeiter und dem Mahler mit dem Pinsel nur durch das Materiale, das sie bearbeiteten: hier Leinwand und Farben; oder kleine Steine und Glasstifte; dort Marmor, Gips und Thon.

383. Der Gesichtspunct aus dem wir die Grenze der eigentlichen Bildhauerkunst betrachten, eröffnet uns zu gleicher Zeit eine Aussicht zur Erklärung zweyer Erscheinungen, über deren Grund fast jeder Kunstrichter so seine eigne Gedanken hat. Bemahlte Bildsäulen finden nähmlich, als Kunstsachen, nirgends Beyfall, und man giebt gewöhnlich den Grund

an, weil die Täuschung zu groß sey; oder weil man dadurch die Absicht des Künstlers uns vielmehr zu betrügen als zu täuschen erkenne; oder endlich, weil es mit der Bemahlung der Bildsäulen nicht so recht glücken will, und man immer doch nur etwas Unvollkommenes liefern könne. Wir wollen diese Gründe bey ihrem Werthe lassen, da in allen etwas Wahres enthalten ist. Nur frage ich jeden, ob eine bemahlte Gruppe — versteht sich, wenn die Farben richtig aufgetragen wären — den Geschmack so beleidigen würde, als eine einzelne Statue? Ich bin vom Gegentheil überzeugt, und zwar aus dem Grunde, weil die letzte nur den Fühlsinn befriedigen soll, und daher bey ihr jede Farbe, die doch nur auf das Auge wirken kann, ganz zweckwidrig scheinen muß: da hingegen die Gruppe schon den Uebergang zur Mahlerey macht, und sich daher aus dem Gebiethe derselben selbst die Farben hohlen darf. Die Gruppe soll dem Auge wahr scheinen, und je wahrer, desto besser; die bemahlte Statue hingegen würde durch diesen Zuwachs an Wahrheit gerade dem Fühlsinne unwahr werden.

384. Die zweyte Bemerkung, die zur Bestätigung der hier vorgezeichneten Grenze für die Bildhauerkunst dienen kann, ist die, daß man in der halberhabenen Arbeit, im Basrelief, weiter als im sogenanten Runden gehen kann, und auch wirklich gegangen ist. Man hat griechische Basreliefs, in denen wirklich eine Tiefe angedeutet, und nur deßhalb nicht ausgeführt worden, weil es das Materiale nicht erlaubte, weil der Stein nicht dick genug war, um einen Tempel etwa, dessen Eingang im Hintergrunde gesehen werden sollte, anders als höher hinauf, und verkleinert abzubilden: ein Umstand, wovon die köstlichen Ueberbleibsel des Runden aus dem Alterthume kein Beyspiel aufzuweisen haben. Wie wir aber die Sache betrachten, scheint der Geschmack der Alten hier wie überall ihr treuer Führer gewesen zu seyn. Die Basreliefs stehen gerade am Scheidewege zwischen Bildhauerkunst und Mahlerey in der Mitte, machen das Ende der einen und den Anfang der andern aus, und geben daher dem Auge, was es, ohne seinen Standpunct zu verändern, noch übersehen kann, geben von den Körpern nur zwey Aus-

messungen, und zielen auf Befriedigung des Auges. Daher müssen sie auch alles geben, was es mit Recht verlangen kann, auch noch etwas, das tiefer als der Vordergrund liegt.

385. Die einzelne Bildsäule lehnt sich an einen Felsen, oder einen Baumstamm, die runde Gruppe steht frey, und das Basrelief weiset auf einen Hintergrund hin. Alles sehr richtig. In der einzelnen Statue soll der Künstler durch den Fühlsinn der Einbildungskraft den Totaleindruck verlegen; daher muß er ihr anzeigen, daß wirklich weiter nichts zum Ganzen gehört, als was man ihr giebt; und das, woran sich die Statue lehnt, zeigt diese Vollendung an. Die runde Gruppe hingegen verlangt, eben weil sie schon mahlt, und doch alle drey Ausmessungen beybehält, einen Wandel des Standpunctes, ein Umgehen der Figuren, um sie von allen Seiten b e s e h e n zu können. Daher muß sie erstlich frey stehen, und kann zweytens keinen Hintergrund, kein Locale haben. Denn der Beobachter, der die Figuren umgehen will, wird durch das Locale gehindert, und kann die Rückseite nicht betrachten. Allein gerade weil das Basrelief

nur fürs Auge gearbeitet ist, und die Unveränderlichkeit des Standpunctes verlangt, muß es der Einbildungskraft des Beobachters ein Locale anzeigen, worin die Handlung vorgeht, weil das Auge alles, was es sieht, doch irgendwo sieht, und auch hier auf dieses Erforderniß mit Recht Anspruch macht.

386. Vitruv schrieb dem Baumeister die sehr richtige Regel vor, sein Gebäude wie einen gut gegliederten menschlichen Körper zu machen, und drückte solcher Gestalt durch ein Beyspiel die ganze Lehre von der Eurythmie (366) aus. Umgekehrt könnte es dem Bildhauer zur Regel dienen, seine Menschen nicht wie ein Gebäude zu machen, und dieses ihm bildlich zeigen, worin das zu setzen sey, was man Leben nennt. So wichtig die Eurythmie für den Baukünstler ist, so sehr hintertreibt sie den hohen Grad von Wohlgefallen, den uns der Bildhauer durch die Täuschung über Organisation und Leben gewähren kann. Das Leben des Menschen offenbart sich vorzüglich durch die willkührliche Bewegung seiner Gliedmaßen, die durch nichts als durch die äussern Eindrücke bestimmt wird, die jedes Mahl auf

diesen oder jenen Theil seines Körpers einwirken. Aber selten oder fast nie geschieht auf die Theile, die gleich gegliedert sind, auf beyde Hände, beyde Füße, u. dgl. ein Eindruck zugleich und in gleicher Stärke; fast nie haben sie daher eine und die nähmliche Lage. Sie sind der Materie nach gleich, der Form nach verschieden; und der Künstler, der auf Kosten der mannichfaltigen Lage dieser Theile, eine Schönheit in der Eurythmie suchen wollte, würde eine Bildsäule, einen todten Menschen darstellen: zur geschwinden Uebersicht des Ganzen könnte er uns dadurch verhelfen, aber über Organisation und Leben gewiß nicht täuschen.

387. Dieser Vortheil, den der Bildhauer aus der Vernachläßigung der Eurythmie zieht, erstreckt sich sogar über die Bildung des Gesichts, und vorzüglich der Drapperie oder Bekleidung der Figur. Der senkrecht stehende Kopf einer Statue scheint uns todt; hängt er aber gegen die eine Seite etwas über, wird dadurch das eine Auge, die eine Wange, werden die Halsmuskeln ein wenig verkürzt, und dadurch den nähmlichen Theilen auf der an-

dern Seite etwas unähnlich: alsobald ist dem Gesichte Willkühr, Leben und Character eingehaucht, und es gewinnt an Interesse. Dieß Spiel der Einbildungskraft — denn mehr ist es doch nicht — geht so weit, daß in der wirklichen Welt ganz regelmäßige Gesichter nicht selten weit weniger gefallen, als solche, die man interessant nennt, und deren Interesse in weiter nichts besteht, als daß man in ihnen eine kleine Abweichung von der Eurythmie, die nicht bis zur Verzerrung geht, deutlich bemerkt.

388. Vorzüglich aber hat der Künstler bey der Drapperie alles Steife sorgfältig zu vermeiden, und seinen Gewändern jene liebenswürdige Nachläßigkeit zu geben, die uns die Willkühr des Besitzers verräth, mit seinem Kleide machen zu können, was er für zuträglich hält. Abgesehen von der schönen Form des Gewandes, welche bey der Faltenlegung eine unnachläßliche Bedingung für den Künstler ausmacht, muß das Gewand selbst noch verrathen, daß seine Form nicht von dem unwiderbringlichen Rathschlusse des Schneiders abhänge, daß sein Besitzer auch sein Herr sey.

Unsere deutsche, vollkommen eurythmische Tracht, die gerade also am schönsten heißt, wenn sie am häßlichsten ist, muß aus jedem Kunstwerke, das man damit bekleidet, eine schöne Bildsäule machen; so wie die Reifröcke, aus eben dem Grunde, aus unsern Damen Puppen machten.

VI.

(Von den Grenzen der Mahlerkunst und des Arabesk.)

389. Für den Mahler jeder Art bestimmt sich die Grenze seiner Kunst durch das, was er seyn soll, von selbst: er ist schöner räumlicher Künstler, und will durch seine Darstellung fürs Gesicht, den Fühlsinn täuschen. (358) Als schöner Künstler nun, mag er Portraits nach der Natur, Geschichte oder Landschaften mahlen; alle Mahl müßen ihm die Regeln der schönen Kunst überhaupt vor Augen schweben, muß er, durch Auffassung des Ganzen in der Einbildungskraft, und durch Entwerfung einer Normalidee, (246) gleichsam wahrer als die Natur selbst seyn. Unter den Händen des wahrhaft denkenden und ge-

schmackvollen Künstlers, verwandelt sich der, in der Wirklichkeit einer Carricatur ähnliche Kopf, in ein bedeutungsvolles, characteristisches Gesicht, und die Häßlichkeit selbst verliert ihr Hassenswerthes. Seine Gemähldе sind keine Steckbriefe, in denen man, um den Verbrecher kenntlich zu machen, jede Warze, jede Blatternarbe redlich anzeigt. Hier heißt es: „nicht so redlich, wäre redlicher;" und der denkende Künstler gießt alles erst in die Form seiner Phantasie, und zieht es aus derselben nur verschönert und idealisirt heraus.

390. Bey dem Portrait freylich, wo es dem Künstler, der auf Bestellung arbeitet, nicht immer möglich fällt, dem Häßlichen die Nachbildung gänzlich zu verweigern, muß er zusehen, wie er dem von der Natur grausam Vernachlässigten einiger Maaßen, und so viel es sich thun läßt, nachhelfe. Aber immer steht es in der Macht des Geschichtmahlers, alles von sich zu weisen, was nicht freywillig eine schöne Form darbiethet, oder was selbst von der lebendigsten Phantasie des Künstlers gerade so gelassen werden muß, wie es in der Natur ist, und an dem sich nichts idealisiren

läßt. Daher werden die Stücke aus der holländischen Schule, bey aller Richtigkeit der Zeichnung, aller Wahrheit des Colorits, dennoch vom ächten Geschmacke minder geschätzt. Die Meister aus dieser Schule hielten Nachahmung der Natur, und logische Wahrheit, jenen Hauptzweck aller Künste, (229) für den besondern Zweck der schönen Künste, und glaubten daher, daß das, wovon der gesittete Mensch in der Wirklichkeit sein Auge wegzieht, als Kunstwerk gefallen werde, weil es Wahrheit enthält.

391. Diese Regel, die für den Geschichtmahler in Hinsicht auf die Wahl des Stoffes von äusserster Wichtigkeit ist, hat für den Landschaftmahler nur in so fern einigen Werth, als er in seiner Landschaft Handlungen von belebten Wesen vorgehen läßt, und solcher Gestalt zum Theil Geschichtmahler ist. Alsdann wird er bey diesem Theile auch gerade nur den Stoff wählen müssen, der sich zur Idealisirung eignet. Bey der bloßen Landschaft aber, bey der Darstellung der leblosen Natur, bleibe er dieser so treu als möglich, suche er in dem Grade wahr zu seyn, daß er selbst die

ganze Gegend, die er darstellt, lieber aus der Wirklichkeit entlehne, als sie selbst erschaffe. Nicht bloß deßhalb, weil die leblose Natur, vorzüglich wenn sie, wie das vom Künstler immer geschehen muß, verkleinert vorgestellt wird, dem Auge des Beobachters schon an und für sich Schönheit genug darbiethet; dieses ist etwas, aber nicht alles. Der Grund hierzu scheint tiefer, und in folgender Betrachtung zu liegen.

392. Jeder Künstler kann, wie wir wissen, nur dann hoffen, in die Einbildungskraft des Kunstrichters hineingearbeitet zu haben, wenn seinem Werk eine Normalidee zum Grunde liegt. (240 ff.) Nur dann läßt sich erwarten, daß das Bild im Gemüthe des Kunstrichters, mit dem Vorbilde im Gemüthe des Künstlers übereinstimmen, und die dargestellte Sache als wahr werde erkannt werden (255). Auch ich, sagt der Kunstrichter, würde die Geschichte, die ich vor mir finde, gerade so dargestellt haben; das Vorbild des Künstlers stimmt ganz mit der Vorstellung überein, die ich mir von der Begebenheit gemacht habe. Also der Kunstrichter muß sich in den Stand gesetzt sehen,

sich selbst eine Vorstellung von dem Ganzen entwerfen zu können, ehe der Künstler eine richtige Beurtheilung von ihm hoffen darf, wenn dieser nicht fürchten soll, eine undankbare Arbeit unternommen zu haben. So wahr auch immer seine Arbeit seyn, so sehr das Bild dem Vorbilde entsprechen mag; so wenig wird doch der Kunstrichter diese Wahrheit darin entdecken können, wenn er nicht weiß, mit welcher bezeichneten Sache, welchem Vorbilde, die Darstellung als Zeichen, übereinstimmen soll. Daher sind die Sachverständigen schon längst einig, daß der Geschichtmahler den Inhalt seines Stückes vom Dichter oder Geschichtschreiber entlehnen solle, weil es nur dadurch allein dem Kunstrichter möglich fällt, das Werk zu beurtheilen, und die ästhetische Wahrheit desselben zu entdecken.

393. Was aber die Geschichte oder das Gedicht für den Geschichtmahler ist, das ist ie Natur selbst für den Landschaftmahler. Haben Beyde, der Künstler sowohl, als der Kunstrichter, die Gegend gesehen, ist es daher eine wirkliche Gegend; so kann der Letzte die Wahrheit finden,

die der Erste in sein Gemählde gelegt hat. In jedem andern Falle wird man wohl beurtheilen können, ob die Theile mit Wahrheit ausgeführt, ob die Regeln der Perspective genau beobachtet, die Lichter gehörig vertheilt, die Baumschläge schön sind, und dergl. Die Beurtheilung des Ganzen aber, und die Anerkennung der ästhetischen Wahrheit fällt unmöglich aus, da der Kunstrichter das Vorbild nicht kennt, mit dem er die Darstellung vergleichen soll. Er kann das Werk wohl nach den bloßen Regeln der Schönheit, also die Behandlung desselben, nie aber das Ganze als ein Kunstwerk beurtheilen.

394. Wir gehen weiter. Der Mahler ist aber auch räumlicher Künstler, und als solchem schreibt ihm die Natur der Sache eine Grenze vor, die er zwar oft überschreitet, aber auch alsdann Streifzüge in das Gebieth des Schauspielers macht. Die Permanenz, von der wir nähmlich oben (377 f.) gesprochen, schränkt den Mahler freylich nicht so sehr ein, wie den Bildhauer: er arbeitet für das Gesicht, und dieses besitzt die Fähigkeit, weit mehr Mannichfaltiges zu einem Ganzen in

kurzer Zeit zu verbinden, als der Fühlsinn. Obgleich daher das Gesetz der Permanenz für ihn ein minder strenges Ansehen annimmt, so befiehlt es ihm doch, das zu beobachten, was man Einheit der Handlung nennt.

395. So viel nähmlich versteht sich von selbst, daß der Mahler so wenig wie der Bildhauer etwas im eigentlichen Sinne Transitorisches auf einem Blatte darstellen könne: eine Begebenheit, die zu ihrer Vollendung einiger Zeit bedarf, wie z. B. die ganze Geschichte der Demeter und der Persephone, muß immer einen sogenannten Cyklus einnehmen. Die Demeter, die ihre Tochter mit der Fackel sucht, verlangt eine andre Darstellung, als die, welche sich späterhin in dem Hause des Kelaus aufhält, u. s. w. Selbst der Künstler also, der Demeter mehrere Mahle auf dem Blatte, und zwar den jedesmahligen Umständen gemäß, schildert, erspart im Grunde nur den Rahm, hat aber in der That einen Cyklus dargestellt.

396. Aber doch vergönnt ihm seine Kunst Spielraum genug, um manche Nebenfigur mit aufzunehmen, die zur Hauptfigur in dem Be-

zug von Wirkung zur Ursache steht, und wodurch das Ganze eine Art von Dauer, von transitorischem Ansehen erhält; wie z. B. wenn er den Augenblick wählt, in welchem Demeter bey Hekate Erkundigung einzieht, wohin Persephone geflohen sey. Die Antwort der Hekate ist eine Wirkung von der Frage der Demeter, und, da Beyde nicht zu gleicher Zeit geschehen können, da die Frage in der Zeit vorangehen muß, ehe die Antwort erfolgen kann, so fällt hier die Darstellung schon nicht ganz permanent aus, hat sie schon ein transitorisches Ansehen. Allein dieser strengen Permanenz braucht sich auch der Mahler nicht zu unterwerfen. Hat nur die Handlung Einheit, bezieht sich alles als Wirkung auf Eine Ursache; so steht es dem Beobachter frey, den Moment der Handlung selbst zu wählen, und das Ganze als vollendet entweder in dem Momente der Ursache, oder dem der Wirkung zu denken. So kann man, in dem angeführten Beyspiele, die Darstellung entweder auf den Augenblick beziehen, in welchem Demeter fragt, oder auch auf den, in welchem Hekate die Antwort ertheilt: und daher dauert das

Ganze doch nur einen Augenblick, ist es doch permanent.

397. Aber auch nur so weit erstreckt sich das Gebieth des Mahlers, als eines solchen: in seiner Arbeit muß nur eine einzige Hauptfigur seyn, auf die sich alles übrige als Wirkung bezieht. Sobald aber zwey Hauptfiguren vorhanden sind, von denen gleichsam als synkronistischen Ursachen, jede für sich Wirkungen hervorbringt, und deren Zusammenseyn auf einem Blatte in einer nicht dargestellten, sondern bloß gedachten Ursache gesucht werden muß; alsobald ist dieses kein rein historisches Gemählde mehr, sondern ein durch den Mahler dargestellter theatralischer Auftritt. In dem Mauergemählde, das unter dem Nahmen der Aldobrandinischen Hochzeit bekannt ist, beschäftigt auf der linken Seite die Braut als Ursache, die Paranymphen als Wirkung, indeß die Handlung der auf der rechten Seite befindlichen Männer, von dem Bräutigam abgeleitet werden muß. Hier fordert die ganze Handlung wirklich zwey Hauptfiguren, und die Einheit gehet nicht aus dem hervor, was man sieht, sondern was man sich hinzudenken

muß, daß nähmlich alles so zusammensteht, weil es eine Brautnacht vorstellt. Nun aber ist es die Bestimmung des Mahlers, nur für den Gesichtssinn zu arbeiten, und dieser entdeckt hier keine Einheit, dieser findet hier zwey Einheiten, die nur durch eine ausserhalb des Dargestellten liegende Ursache zu einem Ganzen verbunden werden können. Daher schlagen diese Art Gemählde schon in das Fach der Schauspielkunst, und zu ihrer Beurtheilung muß man auch die Regeln dieser Kunst, die wir erst in der Folge entwickeln können, zu Hülfe nehmen: nur wenn wir das Werk als die räumliche Darstellung eines dramatischen Auftritts ansehen, können wir ein richtiges Urtheil darüber fällen.

398. Kein Künstler kann aber mehr als der Mahler Gebrauch vom Contraste (178) machen. Ausser der Verschiedenheit der Farben, durch welche es ganz in seiner Macht steht, herauszuheben und zu verstärken, was und so viel er will; ausser der Perspective, deren er sich bedienen, und wodurch er alles in Schatten legen kann, was er zu verkleinern für rathsam hält; ausser diesem läßt sich dasjenige,

was sich im Raume zu gleicher Zeit befindet, und Antheil an einer Handlung nimmt, alle Mahl als zufällig bey einander denken, und daher kann der Mahler den geringen Antheil, den er einen von den zufällig Anwesenden an der Haupthandlung nehmen läßt, als Contrast brauchen, um die Theilnahme der übrigen dadurch zu verstärken. So wenn in einem Blatte, das die Olympischen Spiele darstellt, Phocion sich mit unter den Zuschauern befindet, und, indeß die übrigen ihren Beyfall laut äussern, er ganz ruhig und ohne Theil zu nehmen, in ernsten Betrachtungen vertieft, da sitzt, wird diese seine Ruhe mit der Geschäftigkeit der übrigen ungemein abstechen, und sie erhöhen. Phocion trägt freylich nichts zur Einheit der Handlung bey, muß auch als bloß zufällig anwesend betrachtet werden; aber die andern sind auch nur zufällig da, und sein bloßes Daseyn bringt schon die Wirkung hervor.

399. Nur dem Mahler ist es vergönnt, von dem Zufälligen, als Contrast, Gebrauch zu machen, weil, wie gesagt, alles, was im Raume zugleich vorhanden ist, überhaupt nur als zufällig beysammen gedacht werden muß, und doch,

doch, wegen des Raumes, in dem es sich befindet, als Einheit gedacht werden kann. In den Künsten der Zeit, von denen wir bald sprechen werden, bleibt dem Künstler dieser Weg ganz verschlossen, und er muß es eingestehen, daß seinem jüngern Bruder, dem räumlichen Künstler, ein Vortheil erwachse, den ihm selbst die Natur seiner Kunst verweigert.

400. Doch davon weiter unten. Hier haben wir noch zu bemerken, daß sich für das eigentliche Arabesk (345, 2) keine andern Regeln geben lassen, als die von selbst aus dem Begriffe der Schönheit fließen. Es ist bloß äußere Darstellung dessen, was des Künstlers Einbildungskraft als Vorbild innerlich aufgefaßt hat; es dient nur diesem zu bezeichnenden Vorbilde als Zeichen, und hat daher keine andere Wahrheit, als die aus dieser Uebereinstimmung hervorgeht. Bey ihnen, wie bey der Schönheit der Natur, kann der Kunstrichter nicht nach ästhetischer Wahrheit (255) forschen: Beyde sollen nichts anders vorstellen, als gerade das, was sie sind. Der Kunstrichter kann sich hier kein Bild entwerfen, um, wie bey den übrigen Künsten des Raumes,

darnach die Darstellung des Künstlers zu beurtheilen. Woher wollte er ein solches Bild nehmen? Ist daher das Arabeske von der Art, daß seine Theile formale Aehnlichkeit haben, daß sie die Einbildungskraft und den Verstand befriedigen, so erhalten sie den Beyfall des Kenners bloß deßhalb, ohne weitere Hinsicht.

401. Darum nennt man auch dergleichen Zeichnungen, freye Schönheiten, im Gegensatze von der fixirten Schönheit. Wo der Gedanke: was will ich darstellen? die Einbildungskraft des Künstlers zügelt, da kann sich auch der Kunstrichter die Frage aufwerfen: was wollte er darstellen? Durch diese Fragen heften Beyde ihr Augenmerk gleichsam auf einen Gegenstand ausserhalb der Darstellung, und der eine fixirt dadurch seine Einbildungskraft bey der Verfertigung des Kunstwerkes, so wie es der andere in dem Urtheile thut, das er darüber fällt. Kein Gegenstand aber, bloß der Begriff der Schönheit allein, hindert den Künstler des Arabesken in seiner Arbeit, und auch nichts anders bestimmt des Kunstrichters Urtheil: der eine arbeitet nach der

freyen Thätigkeit seiner Einbildungskraft; der andere sucht auch nur diese in dem Dargestellten, und findet es schön, wenn es diese Bedingung erfüllt.

402. Ohne die Grenzen einer Geschmackslehre zu überschreiten, dürfen wir hier die Künste des Raumes nicht umständlicher behandeln. So manche Regel sich auch noch beybringen ließe, so schlägt sie doch zu sehr in das eigentliche Mechanische der Kunst, als daß sie hier eine Stelle einnehmen dürfte. Und so gehen wir demnach zu den Künsten der Zeit über.

VII.

(Unterabtheilung der schönen Künste der Zeit.)

403. In den schönen Künsten der Zeit, wissen wir, (332. B.) wird das Ganze in der Zeit, als aus seinen Theilen nach und nach hervorgehend, dargestellt, daher der Kunstrichter gezwungen ist, die Theile gerade so aufzufassen, wie man sie ihm vorlegt, und sie erst am Ende zu einem Ganzen in seinem Gemüthe zu verbinden.

404. Sollen aber mannichfaltige Theile bloß

in der Zeit darstellbar, bloß dem innern Sinne gegeben seyn, und sich doch am Ende der Auffassung zu einem Ganzen verbinden lassen: so geht das nur auf dreyerley Arten an. Entweder der innere Sinn merkt das Fortfliessen der Zeit durch Veränderungen, die der Verstand unmittelbar wahrnimmt, oder durch solche, die dem Verstande nur mittelbar durch das Gesicht oder das Gehör gegeben werden. Ich erkläre mich.

405. Daß die Zeit vorbey geht, läßt sich nicht anders wahrnehmen, als wenn wir merken, daß sich unser Zustand verändert, daß eine Vorstellung aufgehört, und eine andere ihren Platz in unserm Gemüthe eingenommen habe. Selbst die Länge der Zeit findet unmittelbar nur an den Veränderungen, die mit uns vorgegangen sind, ihr Maaß: je größer die Anzahl derselben, je länger scheint uns die Zeit; und den Erwachenden, der sich der Veränderungen nicht bewußt ist, die mit ihm während des Schlafes vorgegangen sind, dünkt die Zeit, die er verschlafen hat, weit kürzer, als sie ihm vorgekommen wäre, wenn er sie wachend zugebracht hätte

406. Der innere Sinn nimmt aber die Veränderungen, die mit ihm vorgehen, und daraus das Fortfliessen der Zeit, auf sechserley Weise wahr. Entweder hat unser Verstand eine Reihe verschiedener Begriffe verfolgt, oder haben wir verschiedenes gesehen, gehört, berührt, gerochen oder geschmeckt; denn jeder Begriff, den unser Verstand bildet, und jeder Eindruck, den unsere Sinne empfangen, bewirkt eine Veränderung in uns, die uns das Fortfliessen der Zeit bemerkbar macht. Nimmt man eine dieser in uns bewirkten Veränderungen als den Anfang, eine andere als das Ende einer ganzen Reihe von Veränderungen an: so kann man sagen, daß sie den Zeitabschnitt erfüllt haben, in welchem sie vorgegangen sind, und der zwischem ihrem Anfange und ihrem Ende liegt.

407. Wollen wir uns, in irgend einem Zeitpuncte, alle Veränderungen wieder zurückrufen, die mit uns während irgend eines Zeitabschnittes, einer Stunde etwa, vorgegangen sind, so kann dieses, hier wie überall, nur vermittelst der Einbildungskraft geschehen: sie geht zurück, und vergegenwärtigt sich, bey der

zuletzt erhaltenen Veränderung des Gemüths die vorhergegangenen. (53 f.) Nun tritt aber hierbey der besondere Umstand ein, wodurch drey Sinne ganz unbrauchbar werden, uns eine solche Reihe von Veränderungen zu liefern, die wir, am Ende der Auffassung, mit unserer Einbildungskraft wieder zurückrufen könnten. Bey den Veränderungen nähmlich, die der innere Sinn durch die vom Verstande gebildeten Begriffe, oder durch die auf das Gesicht und Gehör gemachten Eindrücke, erlitten hat, gelingt es der Einbildungskraft, wenn deren nur nicht zu viele sind, recht gut, sie alle zusammenzufassen, und als Totaleindruck zu verbinden. Nicht so aber bey den drey übrigen Sinnen. Kaum vermag es die Einbildungskraft eines Menschen, sich an einem recht heissen Sommertage die gefühlte Kälte des Winters zu vergegenwärtigen: schwerlich kann sie sich, in dem Augenblicke, wo man mit der Hand über eine Decke von Roßhaaren streift, die Empfindung vorstellen, die man beym Befühlen des Sammts hat. Noch viel weniger gelingt es ihr, eine ganze Reihe von mannichfaltigen Veränderungen des innern Sinnes,

die ihr der Fühlsinn, der Geruch oder der Geschmack liefert, als gegenwärtig in dem letzten Augenblicke des Auffassens, zurückzurufen, um sich dadurch einen Zeitabschnitt als erfüllt vorzustellen. Alle diese Veränderungen leben in uns nur so lange, als ihre Ursache auf uns einwirkt, und sterben für die Einbildungskraft so gleich; sie vermag es nicht, sie wieder aufs neue zu beleben. Der Grund hierzu liegt tief in der menschlichen Seele begraben, und so sehr ich mir schmeichele, ihn einiger Maßen aufdecken zu können, so sehr muß ich mich doch enthalten, es hier zu thun, wenn ich mich nicht zu weit in die Labyrinthe der menschlichen Seele verlieren wollte. Hier mag dieser Satz als Erfahrungssatz genügen, und in der Appellation an die Einbildungskraft eines jeden Menschen, die Zeugen seiner Wahrhaftigkeit aufrufen. *)

*) Daß die Wahrnehmung der Eindrücke selbst, die der Fühlsinn giebt, von der Wahrnehmung der durch diese Eindrücke bewirkten Veränderungen in uns, sehr verschieden sey; daß die Einbildungskraft wohl eine Reihe der ersten, aber nicht der andern zurückrufen könne; daß also §. 407 mit §. 341 a, in keinem Widerspruche stehe, sieht wohl jeder denkende Leser von selbst ein.

408. Dieß aber zugegeben, sieht man leicht ein, daß die von den gedachten drey Sinnen erhaltene Eindrücke, so sehr sie auch das Fortfliessen der Zeit an und für sich bemerkbar machen, (406) dennoch dem ästhetischen Geschmacke, die Reihe der dadurch bewirkten Veränderungen, nicht als schönes Ganzes zu beurtheilen vorlegen können; sie verschaffen der Einbildungskraft nicht einmahl die Vorstellung von einem Ganzen, wie viel weniger die von einem schönen Ganzen. Nur die Veränderungen, die mit dem innern Sinn in der Zeit durch unsern Verstand, unser Gesicht und unser Gehör vorgegangen sind, kann die Einbildungskraft als Ganzes zusammenfassen, und daher der Geschmack auch nur sie als schön oder häßlich beurtheilen.

409. Heißt man demnach eine Reihe von Veränderungen, die der innere Sinn erleidet, als Ganzes gedacht, einen Gegenstand in der Zeit, so würde er als schön beurtheilt werden, wenn die Ordnung seiner Theile nach einander uns gefällt. Das Räumliche, worin oder woran sich Theile befinden, muß hier ganz beseitigt werden, und bey der Beurthei-

lung eines Kunstwerkes, das einen Gegenstand in der Zeit, einen Zeitabschnitt als schön erfüllt darstellen soll, muß man nur auf die Folge der Theile nach einander sein Augenmerk richten, ohne sich darum zu bekümmern, wie sie neben einander im Raume sich befinden, oder wie sie durch Gegenstände im Raume vorgestellt werden können. So versteht es sich z. B. von selbst, daß man die Töne eines Musikstückes nur als nach und nach erzeugt betrachten muß, obgleich die Claves sich im Raume befinden.

410. Sollen uns nun die Veränderungen, die der innere Sinn des Künstlers erleiden, und von denen er eine ganze Reihe durch seine Einbildungskraft zurückrufen kann, von ihm gegeben werden, so geschieht dieses entweder durch Worte oder articulirte Töne, wenn es Begriffe gewesen sind, die seinen Verstand unmittelbar abänderten; oder durch Schalle als unarticulirte Töne, und durch nach und nach bewegte Farben, wenn die Veränderungen, die ihm das Fortfliessen der Zeit bemerkbar gemacht haben, ihm durch das Gehör oder das Gesicht gegeben worden.

411. Daher giebt es dreyerley Künste der Zeit:

a) Dichtkunst, in welcher der Künstler einen Zeitabschnitt durch solche Worte erfüllt, die von der Einbildungskraft als Ganzes zusammengefaßt werden können.

b) Tonkunst, in welcher das nähmliche durch unarticulirte Töne oder Schalle geschieht. Endlich

c) Farbengebung, in welcher der Künstler einen ähnlichen Zweck durch nach und nach bewegte Farben zu erreichen sucht.

VIII.

(Tropen, Motiviren, Vers und Reim.)

412. Ehe wir nun unsere Betrachtungen über diese drey Künste der Zeit anstellen können, bemerke man, daß alle Schönheit, die aus dem Wohlklang der einzelnen Worte oder ihrer Zusammenstellung, ohne Hinsicht auf ihre Bedeutung und den darunter verstandenen Gedanken entspringt, gar nicht zum Wesen der Dichtkunst gehöre. Denn in sofern man hierdurch bloß für das Wohlgefallen des Ohres sorgt, und ein Mensch, der die Sprache gar

nicht versteht, doch durch diesen Wohlklang ergötzt werden kann, dienen die Worte bloß als unarticulirte Töne, als Schalle, und ihre Zusammenstellung schlägt in das Fach der Tonkunst.

413. Soll demnach die Dichtkunst rein von dem Antheil geschieden werden, den sie von der Tonkunst erborgt, so sieht man leicht ein, daß sie, die uns ein Ganzes, das nach und nach in der Zeit vollendet wird, auf eine schöne Weise durch Worte darstellen will, nichts anders thun könne, noch zu thun brauche, als solche Worte zu wählen, welche die darunter begriffene Vorstellung genau bezeichnen, und sie so zusammenzustellen, daß ein Ganzes daraus entspringe, welches der Einbildungskraft und dem Verstande gemäß ist.

414. Die Dichtkunst verlangt aber ein Ganzes, das mit der Einbildungskraft zusammengefaßt werden soll; daher wird die genaue Bezeichnung der Vorstellung durch Worte, von der wir gesprochen, (413) nicht so zu verstehen seyn, wie wenn von einem wissenschaftlichen Werke die Rede ist, dessen Ganzes der Verstand allein beurtheilt. Die Worte in dem

Gedichte müssen ihre Vorstellungen bloß für die Einbildungskraft genau bezeichnen, und demnach wird es nöthig seyn, einige Regeln anzugeben, auf welche Art dieß geschieht.

415. Bey diesen Regeln liegt nun die ganz eigne Beschaffenheit unserer Einbildungskraft zum Grunde, vermöge deren sie durch Worte fast gar keine Vorstellung von den Veränderungen des innern Sinnes erhält, wenn diese Worte nicht etwas bezeichnen, das auf eine durch die äussern Sinne erlittene Veränderung hindeutet. Und in der That sind die Worte aller Sprachen, welche Veränderungen des innern Sinnes ausdrücken, von Gegenständen im Raume hergenommen, die uns eine ähnliche Veränderung zu erleiden scheinen. Die Wörter Neigung, Hang, Fortfliessen der Zeit, Vorstellung u. dgl. bezeichnen Veränderungen des innern Sinnes, durch Veränderungen von Gegenständen der äussern Sinne. Dieß geht so weit, daß die Zeit selbst von der Einbildungskraft gar nicht anders, als unter der Gestalt einer geraden Linie gesehen wird.

416. Wörter nun, die, ihrer ursprünglichen Bedeutung nach, die Veränderung eines

Gegenstandes der äussern Sinne anzeigen, aber für eine Veränderung des innern Sinnes selbst gebraucht werden, heißt man Tropen; und sie verschaffen dem Dichter die Gelegenheit, seine Vorstellungen genau bezeichnen, und der Einbildungskraft ein Mannichfaltiges vorlegen zu können, das sie als Ganzes zusammen zu fassen im Stande ist. Denn durch das Tropische in der Sprache sieht die Einbildungskraft die Veränderungen des innern Sinnes so an, als gingen sie ausser ihr im Raume vor, sieht sie wirklich, entwirft sich gleichsam ein Bild im Raume von ihnen, ruft hier, wie bey einem wirklich räumlichen Gegenstand, die aufgefaßten mannichfaltigen Theile in das Gemüth zurück, faßt sie zusammen, und bildet den Totaleindruck.

417. Freylich muß der Dichter mit der äussersten Sorgfalt zu Werke gehen, und nur der geläuterteste Geschmack allein kann ihn vor einem Mißbrauch warnen, der allen Vortheil zerstören würde, den er aus dem richtigen Gebrauche der Tropen ziehet. Denn eben weil die Einbildungskraft gleichsam ein äusseres Bild von einer innern Veränderung, durch den Tro-

pus entwirft, oder vielmehr weil sie den Tropus als Bestandtheil zu einem zusammengesetzten Bilde im Raume betrachtet, würde es ihr, wenn entweder Trope auf Trope gehäuft wird, oder der erste nicht mit dem andern übereinstimmt, unmöglich fallen, aus diesen chaotisch untereinander geworfenen Bestandtheilen ein Bild zusammen zu fassen, das rein ausgemahlt vor ihr stände. Wer mir eine recht sichtliche Darstellung von einem Unentschlossenen zu geben vermeint, wenn er sagt: seine Entschlüsse sind schwankend, und gleichen einem Aprilltag, giebt der Einbildungskraft eigentlich gar keine Darstellung, weil der erste Trope von einer Waage, der zweyte vom Wetter hergenommen ist, aus welchen Bestandtheilen die Einbildungskraft gar kein Bild hervorbringt.

418. Aber selbst die richtigsten Tropen wären nicht vermögend, die Einbildungskraft zu bestimmen, daß sie die ihr nach und nach gegebenen mannichfaltigen Theile zu einem Totaleindruck verbinden soll, hätten die Theile nicht formale Aehnlichkeit untereinander. Ja, durch den Tropus würde die Einbildungskraft

vielmehr angetrieben werden, den Bestandtheil eines Bildes, den er ihr giebt, ganz auszumahlen, und darüber das Fortrücken in dem, was ihr der Dichter vorlegt, vernachläßigen. Diesem Abspringen der Einbildungskraft müssen die Theile des ganzen Gedichts, durch ihre formale Aehnlichkeit vorbeugen, und sie gleichsam zwingen, den Begriff sich zwar räumlich vorzustellen, aber doch nicht länger dabey zu verweilen, als gerade nöthig ist, um ihn festzuhalten, und das Ganze, nach geschehener Auffassung, wieder zusammenfassen zu können.

419. Theile aber, die in der Zeit nach und nach auf einander folgen, besitzen im Allgemeinen nur dann formale Aehnlichkeit, wenn sie gleichsam nach und nach als Ursache und Wirkung sich erzeugen: was der Dichter früher in der Zeit darstellt, muß so dargestellt seyn, als enthielte es die Ursache zu dem Daseyn des Folgenden. Schreitet nun das ganze Gedicht so nach Wirkung und Ursache fort, ist jeder Theil Wirkung des Vorhergehenden, Grund des Folgenden, so kann die Einbildungskraft, wenn die Veränderungen, die der innere Sinn durch die vorgelegten Worte erleidet, schon vol-

lendet sind, die aufgefaßten Theile durch die formale Aehnlichkeit derselben, wieder in das Gemüth zurückrufen, und den daraus gebildeten Totaleindruck dem Verstande als Ganzes zu denken, überliefern.

420. Dieses Fortschreiten des Gedichts nach Ursache und Wirkung, nennt man das Motiviren desselben, und es ist eine unnachläßliche Bedingung bey einer jeden Dichtungsart, ob es gleich bey jeder derselben, wie wir in der Folge sehen werden, sich auf eigne Weise äussert. Bey den Künsten des Raumes sind, wie schon oben (399) erwähnt worden, die Theile nicht nothwendig nebeneinander: es kann sich so manches in dem Raume befinden, worin die Handlung vorgeht, ohne doch Theil an der Handlung zu nehmen. Der Totaleindruck, den uns der Künstler des Raumes stets giebt, deutet uns hinreichend an, was eigentlich als Theil der Handlung, und was bloß als Contrast (ibid.) zu betrachten sey; und das ganz Ueberflüssige stößt die Einbildungskraft schon von selbst von sich. Hingegen bey den Künsten der Zeit, in denen der Totaleindruck erst dann hervorgeht, wenn die einzelnen,

ihn

ihn erzeugenden Theile, schon abgestorben sind, muß der Künstler, durch das Motiviren, dem Kunstrichter die Möglichkeit eröffnen, diese Theile wieder ins Leben zurückrufen zu können: eine Sache, die ihm auf keine Weise glücken würde, wenn die Theile nicht unter sich nach Ursache und Wirkung fortliefen.

421. Dieß Motiviren (420) macht die innere formale Aehnlichkeit in jedem Gedichte aus, und bezieht sich mehr auf die Gedankenfolge, auf den Inhalt desselben, als auf die Worte, durch welche er ausgedrückt wird: es ist jedem Gedichte wesentlich. Man hat aber auch den Worten eine formale Aehnlichkeit zu geben gesucht, um die Einbildungskraft stärker zu fesseln, und ihr das Zusammenfassen der Theile noch mehr zu erleichtern. Die Mittel hierzu, die ich, eben weil sie bloß auf die Worte Bezug haben, und auch den Wohlklang des Gedichts befördern, der, wie gesagt, (412) nicht zum Wesen der Dichtkunst, sondern der Tonkunst gehört — die äussere formale Aehnlichkeit nennen möchte, heißen in der Kunstsprache Metrum oder Sylbenmaß und Reim.

422. Um der Einbildungskraft nähmlich die Zusammenfassung des Ganzen zu erleichtern, zerlegen die Dichter es in kleinere Ganze, die man Verse nennt. Der Vers, auf Latein versus, von verto zurückkehren, auf Griechisch στιχος Ordnung, ist in der That nichts anders, als ein Theil von dem Ganzen, das in ähnlicher Ordnung immer aufs neue zurückkehrt. Und zwar besteht die Ordnung darin, daß in jedem dieser kleinern Ganzen, meistens gleich viel Sylben vorkommen, und die langen mit den kurzen auf gleiche Weise abwechseln. Da nun der Dichter, ehe er einen Vers bauen kann, die Sylben zählen, und ihre Länge oder Kürze durch das Gehör messen muß, so besteht das Sylbenmessen in diesem Geschäfte.

423. Ohne mich über die Grenzen einer bloß theoretischen Geschmackslehre auszudehnen, fällt es mir unmöglich, die Lehre von den Versarten, nach ihrem besondern, vortheilhaften oder nachtheiligen Gebrauche bey jeder Dichtungsart, hier auseinander zu setzen: sie macht eine eigne Wissenschaft aus, die man Prosodie nennt, und für den ausübenden Dichter

unentbehrlich ist. So viel aber muß hier angedeutet werden, daß man unter Fuß eine bestimmte Folge von zwey, drey, auch vier Sylben nach ihrer Länge und Kürze, so wie unter Versart, eine bestimmte Folge von Füssen versteht.

424. Darf ich nähmlich voraussetzen, daß man weiß, was eine lange oder eine kurze Sylbe heisse, und daß man die erste durch —, die andere durch v bezeichne: so giebt es folgende Füsse

Trochäus; — v	Jambus; v —
Spondeus; — —	Pyrrhichius; v v
Molossus; — — —	Trybrachis; v v v
Amphymacer; — v —	Amphybrachis; v — v
Daktylus; — v v	Anapäst; v v —
Palimbachius; — — v	Bachius; v — —
Dispondeus; — — — —	Proceleomaticus v v v v
Choriambus; — v v —	Antispast; v — — v
Dichoreus; — v — v	Diambus; v — v —
Jonicus a majori; — — v v	Jonicus a minori; v v — —
1 Peon; — v v v	2 Peon; v — v v
3 Peon oder Dydimeus; v v — v	4 Peon; v v v —
1 Epitrit; v — — —	2 Epitrit oder Caricus — v — —
3 Epitrit; — — v —	4 Epitrit; — — — v.

425. Zwey bis sechs solcher Füße, die zusammen ein Ganzes ausmachen, und durch das ganze Gedicht meistens auf ähnliche Art zurückkehren, machen demnach einen Vers, und die Art und Weise wie die Füße beschaffen sind, und die Ordnung, in der sie zurückkehren, die Versart aus.

426. Zu eben dem Behufe, wie des Sylbenmaaßes (422) bedient man sich auch des Reimes, oder der Gleichheit der Buchstaben in zwey Wörtern von dem vorletzten Selbstlauter an gerechnet: wie in Wohlleben und vergeben. Werden nähmlich die letzten Worte in zwey oder mehrern Versen gereimt, so erhalten die Theile des Gedichts, äusser dem Wohlklange, noch eine grössere formale Aehnlichkeit unter einander: ein Vers hat nun mit dem andern nicht nur den Bau, sondern auch den Reim gemeinschaftlich.

IX.

(Unterschied des Dichters und des räumlichen Künstlers.)

427. Doch bleiben dieß, wie gesagt, nur äussere Hülfsmittel zur Verschönerung des Ge-

dichts: das Wesen desselben machen sie nicht aus. Denn stellt nur der Dichter ein Ganzes dar, dessen Theile richtig in einander greifen, aus denen die Einbildungskraft ein Ganzes zu Stande bringt, so hat er alles geleistet, was das Wesen eines Gedichtes von ihm verlangt, und dazu braucht er weiter nichts zu thun, als das Ganze zu motiviren.

428. Dieß Motiviren geschieht aber, wie man leicht sieht, nur zu Gunsten der Einbildungskraft: sie soll das Ganze aus den Theilen zusammensetzen, und am Ende der Auffassung aller, einen Totaleindruck bilden können; sie soll das leisten, was der Künstler des Raumes ihr jedes Mahl giebt. Der Dichter kann nur die Theile liefern; die Einbildungskraft des Lesers muß das Ganze erzeugen: es muß gleichsam durch die gegebnen Theile ein innerlich sichtbares Bild vom Ganzen vor dem Gemüthe des Lesers stehen, und das vom Dichter nur nach und nach in der Zeit dargestellte, eine Stelle im Raume einzunehmen scheinen.

429. Daher ist das Motiviren oder Fortschreiten des Gedichts nach Ursache und Wirkung auch nicht so zu verstehen, als sollte es

schulgerecht seyn, als sollten die Theile, wie in einem mathematischen Lehrbuche, von Satz zu Satz fortschreiten. Dieß könnte wohl den Verstand befriedigen: er würde sich dabey ein Ganzes denken. Aber denken geschieht bloß durch abstracte Begriffe, die gerade alles Bildliche zerstören, keine Anschauung erzeugen, und die Einbildungskraft zum Schweigen bringen. Nur aus der Hand der Einbildungskraft muß der Verstand den Totaleindruck als Ganzes zu denken erhalten, nur nachdem jene ihn gleichsam gesehen hat, kann dieser es durch sein Denken ausmachen, was sie gesehen hat.

430. Darum hat auch der Dichter, wenn ich mich so ausdrücken darf, seine eigne Logik, und selbst der Satz des Widerspruches bequemt sich für ihn zu dem Gebrauche, den er von ihm machen muß. So wenig der Verstand an und für sich es erlaubt, vom Besondern aufs Allgemeine zu urtheilen, so sehr heißt dem Dichter doch beweisen, so viel als vorweisen, dem innern Auge der Einbildungskraft ein einziges Bild als Beyspiel aufstellen, damit es die Wahrheit der Sache sehe. Die Darstellung, wovon die Einbildungskraft

ein solches Bild erhält, ist auch dann für sie möglich, wirklich und nothwendig — alles in allem. Sie bekümmert sich gar nicht darum, ob in dem jetzigen Laufe der Dinge das Dargestellte zum Daseyn erhoben werden könne, ob es logisch möglich sey. Ist es nur von der Beschaffenheit, daß ein Theil den andern nicht zerstört, daß also der Widerspruch auf die Erzeugung des innern Bildes nicht nachtheilig einwirkt, so findet die Einbildungskraft keinen Widerspruch, und sagt sich gleichsam: ist es auch nicht, so sollte es doch seyn. Sie trägt neue Welten in sich, deren Schöpferinn sie ist, denen sie Gesetze vorschreibt, und aus denen, als möglichen Welten, sie ihre Thatsachen herholt.

431. Daher bedarf auch der Dichter, vorzugsweise vor jedem andern Künstler, der Begeisterung. (291) Wenn der Künstler des Raumes nur aus der wirklichen Welt schöpft (284) aber in seiner Begeisterung das Ideal findet, das die Natur hat bilden wollen; wenn er also der Natur zu dem, was sie hätte thun sollen, keine andere Gesetze vorschreibt, als solche, die aus dem Wesen des Gegenstandes,

und dessen Umschaffung nach der Normalidee sich von selbst ergeben: übersliegt der Dichter die wirkliche Welt, fragt er sich gar nicht, ob das, was seine Einbildungskraft erschafft, ein bloß verschönertes, aber der Natur nachgebildetes Geschöpf sey. Sobald seine Einbildungskraft das Ganze sieht, ist es in der Welt wirklich, die er in seinem Innern trägt, und seine Schuld ist es nicht, daß es nicht auch ausser ihm Daseyn hat: für ihn ist es, weil es seyn sollte, weil es in ihm wirklich ist.

432. Dadurch aber, daß für den Dichter nur das Wirklichkeit erhält, was er mit den Augen seiner Einbildungskraft sehen kann, erweitert er zwar das Gebieth seiner Kunst von der einen Seite weit über das Gebieth des räumlichen Künstlers hinaus; steckt sich aber von der andern selbst eine Grenze, die er nicht überschreiten darf, wenn er nicht fürchten will, daß den Gesetzen, die in seinem Lande Ordnung erhalten, keine Folge geleistet werden möchte.

433. Der Künstler des Raumes nähmlich, darf sich den Gegenstand seiner Darstellung nie selbst erschaffen: er muß ihn irgend woher

entlehnen, aus der wirklichen Natur oder vom Dichter, gleichviel! Denn er, der durch sein Werk der Einbildungskraft des Kunstrichters den Totaleindruck sogleich ganz geben soll, darf sie nicht einen Augenblick über die Bedeutung desselben im Zweifel lassen. Wem der Abschied Hektors nicht bekannt ist, wer es nicht weiß, daß der kleine Astianax sich vor dem geharnischten Vater fürchtet, und sich in den Schooß seiner Amme verbirgt, wird auch aus einem Gemälde, das diesen Abschied schildert, nicht errathen können, ob der Künstler wirklich das geleistet hat, was er leisten wollte. Der Totaleindruck, den er uns giebt, enthält nur Einen Augenblick, ist die Wirkung von vorangehenden Ursachen, die sich nicht errathen lassen. Hingegen stellt der Dichter seinen Gegenstand nach und nach in der Zeit dar, nimmt daher alle vorangehenden Augenblicke, so viel er deren braucht, mit in seine Schilderung, und giebt solcher Gestalt der Einbildungskraft alles, was sie verlangen kann, um am Ende der Auffassung sich einen Totaleindruck bilden, und einen solchen sehen zu können, der dem Künstler des Raumes Stoff zu einem räumli-

chen Bilde liefert. Wenn Astianax beym Homer weint, so steht dieß Moment nicht allein und isolirt da: in dem vorhergehenden liegt der Grund zu dem jetzigen, die Einbildungskraft begreift das Warum, sieht es und ist befriedigt. Für den Künstler des Raumes ist daher nur das brauchbar, was schon anderswo als wirklich aufgestellt worden; für den Dichter hingegen ist alles wirklich, was er brauchen, und seine Einbildungskraft sehen kann.

434. Eben daher aber, weil der Dichter uns von dem Anfange bis zu dem Ende der Begebenheit führt, und uns alles motivirt, (420) kann er uns die Aeusserung eines Affects in seiner ganzen Stärke zeigen, und doch von der Einbildungskraft erwarten, daß sie ihm folgen, und ein Bild vom Ganzen erschaffen werde. Wenn der Dichter uns erzählt, wie die Schlangen nach und nach jedes Glied Laokoons und seiner Kinder umwunden haben, wie sehr die Leiden des Vaters, durch den Anblick, den ihm die Leiden seiner Kinder gewährten, sich vergrößern mußten, u. s. w.; wer wird es ihm verargen, wenn er in dem

letzten Augenblicke, wo der gräßliche Auftritt sich seiner Vollendung nahet, den gefolterten Vater laut aufschreien läßt? Die Einbildungskraft sieht hier alle Gründe vor sich liegen, und sieht auch aus diesen Gründen nichts anders folgen, als einen laut aufschreienden, mit dem Tode ringenden Menschen, der in diesem Geschrey zusammenstürzt: sie sieht die Ursache, und findet die Wirkung ihnen gemäß. Wie Laokoon beym Dichter schreiet, ist seine ganze Kraft erschöpft; er sträubt sich nicht mehr gegen das Uebel: er unterliegt ihm, und wir sehen ihn, im folgenden Augenblicke, dem wirklich unterliegen. Dem Bildner Laokoons aber war dieß Motiviren gar nicht möglich; er hatte nur Einen Augenblick in seiner Gewalt, und in diesen Augenblick mußte er alles zusammendrängen, was der Dichter nach und nach entfalten konnte: Kampf gegen eignen Schmerz, Furcht vor dem zu erwartenden Biß der Schlange, Mitleiden mit seinem zweyten, und Hoffnung zur Befreyung seines ältesten Sohnes, Kraft und Abnahme der Kraft bis zur Schwäche. Es ist der Augenblick vor dem Zusammensinken, wo Leben und Tod kämpfen,

und jenes noch seinen ganzen ersparten Vorrath von Kraft aufbiethet, um dem Gegner den Sieg zu erschweren. Wie hätte ihn nun der Bildner laut aufschreien lassen, und den Ausdruck des einzigen Affects, des Schmerzes nähmlich, in seinem stärksten Grade darstellen können, ohne die Nebenempfindungen, die er doch andeuten mußte, gänzlich zu zerstören?

435. Was aber hier von der Gruppe des Laokoon gesagt worden, gilt alle Mahl als Unterschied zwischen dem Dichter und dem Bildner. Dieser hat nur ein einziges Moment in seiner Gewalt, und soll sich in demselben eine ganze Reihe von Affecten äussern, so läßt sich, ohne die übrigen ganz zu zerstören, keiner derselben so herausheben, daß er allein herrschend werde. Nur in den sogenannten Passionen, in denen der Künstler das Gemüth des Menschen von einer einzigen Leidenschaft so bestürmt denkt, daß keine Nebenempfindung festen Fuß fassen kann; nur in ihnen treibt er den Affect bis auf den höchsten Grad. Es ist ihm hier wirklich darum zu thun, nur dieß Moment darzustellen, und weder die vorhergehenden noch folgenden mitzu-

nehmen; in jedem andern Falle aber bringt es die Natur der Sache mit sich, daß er milder als der Dichter mit seinem Gegenstande verfahren müsse.

436. So sehr nun dieses, daß der Dichter seine Handlung einen größern Zeitraum einnehmen lassen, ihr eine größere Dauer einräumen darf, zu Gunsten seiner Kunst angewendet werden kann, so behutsam muß er doch mit diesem Vorzuge umgehen, wenn er ihm nicht zum Nachtheil gereichen soll. Denn wenn die Theile, die der Dichter der Einbildungskraft vorlegt, und aus denen sie den Totaleindruck nur nach und nach zusammensetzen soll, sich nicht stark genug in ihr festsetzen; so verwischt jeder einzelne Eindruck aus dem Gemüthe, und wir erhalten gar kein Ganzes, es steht gar kein Bild vor uns. Der räumliche Künstler hat dieses nicht zu fürchten. Von seiner Hand empfängt der Beobachter das Ganze mit einem Mahle, empfängt dessen Einbildungskraft den Totaleindruck. Dieser kann als nicht schön beurtheilt werden, der Geschmack kann finden, daß die Theile nicht zum Ganzen gehören, daß sie keine formale Aehnlich-

keit (69) unter einander haben; aber auf alle Fälle weiß man doch, daß der Künstler das Ganze aus diesen Theilen zusammengesetzt wissen will: es ist da, und wirkt als solches. Hingegen weil der Dichter, so wie jeder Künstler der Zeit, es der Einbildungskraft des Beurtheilers überlassen muß, das Ganze aus den Theilen zusammenzusetzen; weil er von der andern Seite nicht verlangen kann, daß sie, während der langen Zeit, in der die allmählige Auffassung der Theile geschieht, alle die Theile behalten, und aus ihnen ein Ganzes erzeugen soll: so muß er es ihr so leicht als möglich machen, und ihr einen solchen Vorschub thun, der sie gleichsam zwingt zu leisten, was von ihr gefordert wird.

437. Alle Gegenstände daher, denen die reine Vernunft wohl Wirklichkeit einräumt, von denen aber die Einbildungskraft sich kein Bild entwerfen kann; ferner alle widrige, ekelhafte Vorstellungen, die zu viel Reitz besitzen, und von dem Gemüthe zu lange aufbewahrt werden müssen; ja selbst endlich alles, was durch seine Seltenheit fast an das Unmögliche gränzt — alles dieß schließt sich von dem Ge-

biethe des Dichters aus, oder verträgt, man es nennt, keine dichterische Behandlung. Lucrez hat das System Epikurs in Verse gebracht, aber das Ganze ist nur stellenweise, nur da ein Gedicht, wo es sich aus den erhabenen Regionen der Metaphysik zur Erde und zum Menschen herabläßt, und Gegenstände besingt, die der Einbildungskraft ein Bild gewähren. Die Lehre von der Freyheit des menschlichens Willens, von den Urstoffen der Körper u. dgl., betrifft viel zu unkörperliche Dinge, als daß man je sie in Erfahrung bringen, oder die Einbildungskraft sich davon ein anschauliches Bild entwerfen könnte.

438. Damit soll nun gar nicht gesagt seyn, daß der Dichter keinen Gegenstand behandeln dürfe, der nicht in die Körperwelt schlägt, und der nicht auf irgend einen unserer Sinne wirkt. Das Genie des Künstlers zaubert auch dergleichen Gedanken einen Körper an, und stellt sie der Einbildungskraft des Beobachters verkörpert dar. So möchte ich als Beyspiel — man erinnere sich, daß ein Beyspiel nicht wahr zu seyn braucht — anführen, was man in der alten Mythologie von dem Streite der

Giganten mit den Göttern findet. Denn nehmen wir auf einen Augenblick an, daß die Alten unter ihren Göttern nichts als die Naturkräfte, so wie sie Ordnung in der Welt erhalten, verstanden haben, und unter den Giganten eben diese Naturkräfte, wie sie sich wechselseitig zu zerstören suchen; so hat man hier die dichterische Behandlung eines Gegenstandes, der gar nicht in die Sinne fällt. Die Einbildungskraft faßt die zwey verschiedenen Vorstellungsarten, die sie von den Naturkräften hat, unter der bildlichen Form von Göttern und von Riesen, und faßt ihren Kampf unter dem Bilde eines Krieges auf. Eben dieses Beyspiel aber zeigt uns auch, was der Dichter in dergleichen Fällen zu thun habe. Er muß das Nichtkörperliche mit einem Körper bekleiden, muß es personificiren, ehe er es als Gegenstand der Dichtkunst betrachten darf. Sobald aber diese Personification nicht angeht, oder doch vom Dichter nicht vorgekommen worden ist, muß der Gegenstand lieber ganz unbenutzt bleiben, als durch eine ungeschickte Behandlung schaal und abgeschmackt werden.

439.

439. Aus eben dem Grunde verschwendet der Dichter sein Talent sehr unzweckmäßig, der einen ekelhaften Gegenstand zum Inhalt seiner Arbeit wählt. Ekelhaft nähmlich wird der Einbildungskraft jede Vorstellung, die entweder durch zu ofte Wiederholung, oder ihren zu starken Reitz sich der ganzen Einbildungskraft so bemeistert, daß ihre Thätigkeit erschöpft, und sie für jede andere Vorstellung unempfänglich gemacht wird. So angenehm der Eindruck bey mässigem Genusse desselben auch seyn mag, und es auch gewöhnlich ist, so sehr strengt sich doch die damit gleichsam übersättigte Einbildungskraft an, sich dessen zu entladen, und da ihr dieß nicht glücken will, befindet sie sich in dem Zustande des größten Mißbehagens.

440. Dieser zu starke Reitz, den das Ekelhafte in beyden Fällen auf das Gemüth des Lesers macht, verursacht, daß er bey diesem Theil vom Ganzen länger verweilen muß, als er sollte. Der Dichter liefert ihm die Theile, und verlangt, daß seine Einbildungskraft das Ganze, welches das Gedicht beabsichtigt, erzeugen soll. Hier aber bleibt sie bey diesem

einen Theile stehen, muß, um sich seiner zu entschlagen, mit aller ihr noch übriggebliebenen Thätigkeit arbeiten, auf fremdartige Vorstellungen zu kommen, die nicht zum Ganzen gehören, schreitet daher nicht in der Bahn fort, die ihr der Künstler vorgezeichnet hat, und bringt nie das Ganze zu Stande, das der Dichter aufgefaßt und dargestellt hat.

441. Die Wirkung des Ekelhaften in den Werken des räumlichen Künstlers ist fast die nähmliche wie in denen des Dichters. Die Darstellung von ganz nackten Figuren in zweydeutigen Attituden, so sehr sie als reitzend gefällt, hat doch für den gebildeten Geschmack immer etwas Widriges an sich, an dem er sich bald übersatt sieht, und das, eben weil es dennoch die ganze Aufmerksamkeit dahin zieht, den Eindruck des Ganzen zerstört. Doch entspringt hier aus diesem Uebelstand nicht der ganze Nachtheil für das Kunstwerk, den der Dichter davon für das seine befürchten muß. Eben weil der räumliche Künstler für das körperliche Auge des Beobachters arbeitet, weil er ihm Zeit läßt, so lange und so oft er will sich an dem Gegenstande zu weiden; eben weil die

Sättigung bald erfolgt: kommt die Einbildungskraft bald zum Besinnen, und hört auf gerade damit zu spielen. Die Wirklichkeit eines Eindruckes stümpft unsere Einbildungskraft ab, macht sie weniger empfänglich dafür; und selbst das Zartgefühl des feinsten Menschen wird gegen das Ekelhafteste, zehn Mahl gesehen, gleichgültig, wird es mit Ruhe betrachten. Nicht so in den Werken des Dichters. Hier liegen die Theile bloß vor dem Auge der Einbildungskraft, hier muß sie sich in Thätigkeit setzen, wenn sie sehen will, was ihr der Dichter schildert, und hier erfolgt die Befriedigung nicht geschwind genug, daß, wenn sie einmahl übesättigt ist, sie sich der Vorstellung geschwind genug entladen könnte, um wieder ins Gleis zu treten, und diesen Theil mit dem Ganzen zu verbinden. Die Einbildungskraft brütet mit Mutterwärme darüber, und hegt ihn selbst dann noch, wenn das Blatt schon umgedrehet ist, und der schmutzige Gedanke sich dem körperlichen Auge entzogen hat. Nur durch eine stärkere Unfläterey, eine gröbere Zote, wird das Spielen mit der vorigen schwächern und feinern aus dem Gemüthe vertilgt; und der

Dichter, der mit Menschlichkeiten anfängt, muß mit Brutalitäten enden. Aber auch dann erreicht er seinen Zweck nicht. Jedes Einzelne steht auch einzeln im Gemüthe des Lesers: nie vereinigt es sich zu einem Ganzen, nie zu einem rein ausgemahlten Bilde.

X.

(Unterabtheilung der Dichtkunst.)

442. Schließt sich aber alles von selbst von der dichterischen Behandlung (437) aus, wovon die Einbildungskraft kein Bild entwerfen kann, so bezeichnen die Worte des Dichters, mit denen er einen Zeitabschnitt erfüllt, (411, a) entweder

1. Gegenstände die im Raume neben einander sind, und die der Leser hier nach und nach geschildert erhält: beschreibende Gedichte; oder

2. Handlungen, die in der Zeit nach und nach geschildert werden: handelnde Gedichte.

443. Die beschreibenden Gedichte verstatten keine Unterabtheilung, und ihre Verschiedenheit rührt bloß von dem Gegenstand im Rau-

me her, der beschrieben wird, und der also auf das Wesen der Dichtungsart keinen Einfluß hat. Mögen Gesundbrunnen oder Gärten, Ausbrüche feuerspeiender Berge oder sanft sich schlängelnde Bäche, ruhige Fluren oder tobende Meere beschrieben werden; allemahl macht dieß nur Eine Gattung von Gedichten aus. Ja, selbst die Schilderung der Jahreszeiten, obgleich der Gegenstand derselben keine Stelle im Raume einnimmt, gehört doch in diese Classe. Die spielende Phantasie betrachtet auch hier die Zeit als etwas im Raume, und weiset dem Frühling und dem Sommer, dem Herbste und dem Winter ihre bestimmten Stellen in der Zeit so an, als ständen sie beharrlich im Raume.

444. In weit mehr Arten zerfallen die handelnden Gedichte, denn sie sind entweder:

1) körperlich-handelnde, worin Handlungen geschildert werden, die der Körper nach und nach vollbringt: wie Kämpfe, Wettrennen, Land- und Seetreffen u. dgl., oder

2) geistig-handelnde, worin der Dichter die Thätigkeit des Geistes vor Augen hat, die dieser nach und nach zur Erreichung eines gewissen Zweckes anwendet; und endlich

3) körperlich-geistig handelnde, in denen sich der Künstler bestrebt, die Thätigkeit beyder Fähigkeiten des Menschen zur Hervorbringung eines gewissen Zweckes zu schildern.

445. Alle drey haben entweder:

I. die historische Form, wenn der Dichter die Handlung so darstellt, als gehe sie nicht unter den Augen des Lesers vor, oder

II. die dramatische Form, wenn der Leser zum Augenzeigen der Handlung gemacht wird.

446. Die Thätigkeit des Geistes äussert sich entweder durch Denken, oder durch Empfinden. Daher leiden die geistig handelnde Gedichte (444 1.) abermahls eine Unterabtheilung. Sie sind entweder:

1° didaktisch, wenn die Thätigkeit des Geistes durchs Denken den Inhalt derselben ausmacht, oder

2° lyrisch, wenn das Empfinden als Geistesthätigkeit zum Inhalte des Gedichts dient.

447. Jeder dieser beyden so eben erwähnten Stämme theilt sich abermahls in verschiedene Zweige; denn das didaktische Gedicht erhält den Nahmen:

α. eigentliches Lehrgedicht, wenn die Gedanken, die der Dichter darstellt, den Zweck haben, uns den Nutzen einer Handlung, oder die Schädlichkeit des Gegentheils geradezu, nebst den Mitteln anzuzeigen, wie wir den Nutzen erreichen, den Schaden vermeiden können, oder

β. Satyre, wenn die dargestellten Gedanken des Dichters uns über die Nützlichkeit einer Handlung durch den Umweg belehren, daß sie das Lächerliche der entgegengesetzten Handlung aufdecken, oder

γ. Epigramm oder Sinngedicht, wenn wir durch einen einzigen Gedanken, über irgend einen Gegenstand entweder geradezu oder durch einen Umweg belehrt oder gewarnt werden; endlich

δ. Aesopische Fabel und Allegorie, wenn uns durch die Gedanken des Dichters ein solches anschauliches Beyspiel von der moralisch guten oder bösen Seite einer Handlung gegeben wird, bey dem wir unparteyische Richter genug bleiben können, um die Anwendung davon auf uns zu machen.

448. Eben so läßt sich die lyrische Dich-

tungsart hinwiederum weiter zerlegen. Denn sie ist entweder:

α. eine Hymne, wenn sie Empfindungen schildert, die sich des Menschen Geist bey Betrachtungen über die Gottheit und ihre Werke bemeistern, und die nicht anders als lobend seyn können; oder

β. eine Heroide, wenn Empfindungen beym Anblicke großer, von Menschen verübter Thaten, dargestellt werden; oder

γ. eine Elegie, wenn Traurigkeit über einen Fall, den man sich als wirklich geschehen vorstellt, die herrschende Empfindung des Gedichts ausmacht; oder

δ. eine Ode, wenn der Dichter eine allgemeine Empfindung jeder Art, die an Affect oder Leidenschaft grenzt, zum Gegenstand seines Gedichts wählt; und endlich

ε. ein Lied, wenn es sanfte Empfindungen jeder Art darstellt.

449. Alle diese Dichtungsarten werden fast gar nicht in dramatischer Form (445, II.) behandelt. Wohl aber das körperlich-geistig handelnde Gedicht, das auf folgende Weise abgetheilt werden kann: Es ist entweder

1° eine Epopöe oder Heldengedicht in historischer Form, oder ein Trauerspiel in dramatischer, wenn der Dichter die Handlungen des Geistes und des Körpers eines Menschen schildert, in so weit sie mehr als gewöhnliche Menschenkräfte vorauszusetzen scheinen; oder

2° ein Roman in historischer Form, und ein Lustspiel in dramatischer, wenn der Dichter das nähmliche wie bey der Epopöe und dem Trauerspiele leistet, aber alles durch gewöhnliche Menschenkräfte bewirken läßt; oder

3° ein Mährchen in historischer Form, und eine Opera in dramatischer, wenn die geistigen und körperlichen Handlungen so genannter übersinnlicher Wesen geschildert werden; und endlich

4° eine Idylle in historischer Form, und eine Operette in dramatischer, wenn die handelnden Menschen den höchsten Grad der Unschuld mit dem größten Grad der Cultur vereinigen.

450. Dieses wären die Dichtungsarten alle, deren Wesen eine merkliche Verschiedenheit darbiethet, und die hier, nach dem einmahl an-

genommenen Eintheilungsgrund, angeführt werden konnten. Gedichte, deren ganze Unterscheidung von andern nur durch die ihnen eigenthümliche Versart herrührt, oder solche, die, eben weil sie kein Wesen haben, wie die Posse und das weinerliche Lustspiel, auch sich keiner Regel unterwerfen, konnten hier unmöglich aufgenommen werden. Das Gebieth der Geschmackslehre ist groß genug, um der Erweiterung nicht zu bedürfen, die sie durch Hinzuziehung des bloß Willkührlichen, oder auch oft Abgeschmackten erlangen könnte. Und so schreiten wir sogleich zu den vorzüglichsten Regeln, die sich aus obigen Erklärungen für die Behandlung der Dichtungsarten von selbst ergeben.

XI.

(Von der Fabel.)

451. Betrachten wir die handelnden Gedichte überhaupt, so ergiebt sich, daß, weil sie alle mehrere Veränderungen des Geistes oder des Körpers, die in der Zeit vorgehen, nach und nach darstellen, der Dichter auch vom Leser die Zusammennehmung aller Theile

zu einem Ganzen verlange. Dieser Forderung wäre aber unmöglich Genüge zu leisten, wenn die Theile nicht wirklich so verbunden wären, daß ein Ganzes aus ihnen entspringen könnte. Dieses Ganze, das uns der Dichter giebt, macht, in sofern die Zusammenstellung der Theile desselben ein Werk der schaffenden Einbildungskraft des Dichters ist, (226) die Fabel des Gedichtes aus; im Gegensatze von Geschichte, in welcher man diese Zusammenstellung der reproducirenden Einbildungskraft des Künstlers zu verdanken hat. Diese letztere nähmlich muß treu seyn; die Theile müssen in ihr so nebeneinander stehen, wie sie in der Wirklichkeit nebeneinander gelegen haben, ohne Zusatz noch Abgang, und deren Auffassung ist daher Werk der reproducirenden Einbildungskraft. Hingegen soll der Dichter, als schöner Künstler, nach Schönheit streben; (237) sein dargestelltes Ganzes soll gefallen; und da liegt es ihm ob, jedes, was nicht zum Ganzen gehört, oder sich nicht gutwillig damit verbinden lassen will, so weit abzuändern, bis es sich dem Zwecke fügt, den er sich vorgesetzt hat: er muß etwas Neues aus dem Al-

ten erschaffen, muß die Fabel mit seiner schöpferischen Einbildungskraft erzeugen.

452. In diesem Sinne haben selbst die lyrischen Gedichte eine Fabel; denn auch in ihnen muß Eine Empfindung herrschend seyn, Eine Empfindung uns nach und nach gegeben, und von uns als Ganzes verbunden werden. Der Dichter muß ferner die Empfindung, die sich einst seiner wirklich bemeistert hat, mit seiner Einbildungskraft wieder zurückrufen, und sie als Künstler verschönert darstellen: seine schaffende Einbildungskraft muß jetzt, in dem Augenblicke der Darstellung, so mächtig wirken, daß er durch sie stärker empfindet, als er in der Wirklichkeit empfunden hat, daß die wirkliche Empfindung nur gleichsam die Grundlage zu der erdichteten abgiebt; mit einem Worte, daß das Ganze derselben eine Fabel sey.

453. Daß die Fabel eines jeden Gedichts Einheit haben, daß jeder Theil derselben in den andern greifen müsse, bedarf der Erinnerung nicht; aber diese Einheit darf auch keine äussere, sondern muß eine innere seyn. Mannichfaltige Veränderungen haben nähmlich äuß-

sere Einheit, wenn sie durch weiter nichts zusammenhängen, als durch die Person, durch die sie bewirkt worden sind, oder mit der sie sich zugetragen haben; dahingegen die innere Einheit sehr gut mehrere Personen verstattet, die an den Veränderungen Theil nehmen können. Nur muß alles einen einzigen Zweck beabsichtigen, alles zu einem einzigen Totaleindruck zusammenlaufen. Der Grund hierzu leuchtet wohl von selbst in die Augen. Der Totaleindruck wird nur bewirkt, wenn alles motivirt, (420) wenn jeder Theil Ursache des folgenden, Wirkung des vorhergegangenen ist. Bey der äussern Einheit hingegen findet dieses nicht statt, sind es bloß mannichfaltige Theile, die ohne alle innere Verbindung zusammengestellt sind, und sich daher auch gar nicht als Totaleindruck von der Einbildungskraft zusammenfassen lassen.

454. Diese Regel, daß jeder Theil der Fabel motivirt seyn muß, leidet jedoch bey zweyen derselben eine Ausnahme, die sich aber von selbst versteht: der Anfang nähmlich ist ohne Ursache, das Ende ohne Wirkung. Das Gesammte der Fabel macht, eben weil es Werk

der schaffenden Einbildungskraft des Dichters ist, (451) ein für sich vollendetes Ganzes aus, das, völlig abgerissen von den Begebenheiten der wirklichen Welt, für sich allein besteht. Das Trauerspiel, Emilia Galotti, steht mit den Begebenheiten der wirklichen Welt in gar keinem Zusammenhang; sein Anfang findet in diesen eben so wenig einen Grund, als dessen Ende von solchen Folgen darauf ist, die zur Absicht des Dichters gehören. Er hat es als ein Ganzes für sich aufgestellt, das durch seinen Anfang und sein Ende für sich selbst begränzt ist, und von dem Anfange, der an und für sich keinen Grund hat, führt er es durch die Mitte nach Ursache und Wirkung fort, bis an das Ende desselben, bey welchem sich die Fabel schließt, und weiter keine Wirkung erfolgt.

455. Die Beschaffenheit dieser drey Theile der Fabel sowohl, als ihr Verhältniß zu einander, erfordert in verschiedenen Fällen manche Regel, die wir bey jeder Dichtungsart, wo ein solcher Fall eintritt, gelegentlich anzeigen werden. Hier wollen wir nur bemerken, daß die Fabel eines jeden Gedichts weder zu lang

noch zu verwickelt seyn darf, wenn sie ein schönes Ganzes ausmachen, und den Kunstrichter in den Stand setzen soll, sie als Ganzes zusammenzufassen. Denn es ist wohl ganz natürlich, daß wenn der Faden, woran der Dichter die Theile des Ganzen reihet, zu lang ist, oder sich in zu viele Knoten schlingt, es der Einbildungskraft des Lesers unmöglich falle, ihn ganz zu übersehen, oder die Knoten alle zu lösen, und ihren Beytrag zur Haltbarkeit des ganzen Gewebes zu finden. Doch sieht man dieser Regel wohl von selbst ihre Unbestimmtheit an; der Ausdruck zu lang, zu verwickelt, läßt die Frage unbeantwortet: wann ist etwas zu lang und zu verwickelt. In der That hat darin fast jede Dichtungsart ihre eigne Vorschrift, die sich aus der Natur der Sache ergiebt; und auch dabey kommt es auf das Genie des Künstlers an: es tritt diese Regel mit Füßen, und unter seinen Tritten gedeiht dennoch die schönste Frucht.

XII.

(Aesopische Fabel und Allegorie.)

456. Nach dieser allgemeinen Betrachtung über die Dichtungsarten überhaupt, wollen wir zu den einzelnen Dichtungsarten übergehen, und mit der Aesopischen Fabel den Anfang machen. — Der Nahme Fabel kommt ihr vorzugsweise deßhalb zu, weil die Zusammenstellung von Veränderungen, die ihr Ganzes ausmachen, lediglich, wie wir sogleich sehen werden, Werk der schaffenden Einbildungskraft des Dichters seyn soll; und den Beynahmen der Aesopischen hat sie wohl bloß zur Unterscheidung von der Fabel überhaupt, (451) und zwar aus dem Grunde erhalten, weil unter den Griechen ein gewisser Aesopus zuerst in dieser Manier gedichtet hat. Doch war er nicht der erste Fabeldichter überhaupt. Wir finden schon in der Schrift die bekannte Fabel des Priesters Nathan, so wie die Arabischen Fabeln des Lokmann, und die Indischen des Sandaber ältern Ursprungs zu seyn scheinen.

457. Aus der oben (447 §.) gegebnen Erklärung aber, daß sie ein anschauliches Beyspiel

spiel von der moralisch guten oder bösen Seite einer Handlung aufstellen müsse, bey dem wir unparteyische Richter bleiben können, aus dieser Erklärung ergeben sich alle wesentlichen Regeln für dieselbe von selbst. Denn erstlich versteht man hier nicht unter Beyspiel die bloße Vergleichung eines vorliegenden unbekannten Falles mit einem schon längst bekannten; sondern Beyspiel heißt hier ein einzelner vollkommen bestimmter Fall, in welchem die allgemeine Lebensregel, die man aufzustellen wünscht, vollständig enthalten ist. Aber nur das wirklich Geschehene ist in allen Theilen bestimmt, und daher muß der Inhalt der Fabel eine Geschichte ausmachen, die als wirklich geschehen erzählt wird. So lange der Dichter nur von einem: es soll geschehen seyn, spricht, fehlt auch die Bestimmtheit, fehlt die Nothwendigkeit der übeln Folgen, die als Wirkung der Handlunng hervorgehen sollen, und man weiß nicht, ob sie auch stets als Begleiterinnen der Handlung erscheinen müssen. Sobald aber der Dichter durch ein: es ist geschehen, der Handlung völlige Bestimmtheit giebt, stehen vor der Einbildungskraft des Lesers die

Folgen mit der Handlung, als Wirkung mit Ursache nothwendig verbunden, und sie sieht auch dann die Wirkung vor sich, wenn ein ähnlicher Fall zur Ausübung der Handlung sich darbiethet, sieht jene, und unterläßt diese.

458. Damit aber der Leser unparteyischer Richter bleiben könne, müssen die handelnden Wesen in gar keiner egoistischen Verbindung mit ihm stehen: das Urtheil über ihre Handlungsweise muß durch nichts bestochen, durch nichts verfälscht werden können. Allgemeine Personen, unbestimmte Nahmen, leisten dem Dichter diesen Dienst wohl so ziemlich, aber doch nicht ganz. Er kann wohl eine Fabel von einem Blinden und einem Lahmen, von Cajus und Sempronius, von einem Fürsten u. dgl. dichten, und die Unparteylichkeit des Lesers noch immer erwarten; allein eben weil der Inhalt der Fabel vollkommen bestimmt seyn muß, weil der Mensch in seinem Urtheil über Menschen doch immer Partey ergreift, gereicht es der Fabel zu weit größerm Vortheil, wenn die handelnden Wesen Thiere oder gar leblose Geschöpfe sind, denen der Dichter Vernunft und Willkühr verleihet. In der That sinnbildert selbst die schwächste Phantasie

des rohesten Menschen, und ich möchte sagen, diese am meisten mit den Thieren und den leblosen Wesen, und schreibt Handlungen auf Rechnung ihres Willens, die doch nur Wirkung ihrer Triebe oder ihrer Organisation sind, schreibt ihnen eine Handlungsweise, einen Character zu. Der Tyger ist grausam, weil ein Mensch, der sich am liebsten vom Blute nähren wollte, blutdürstig wäre; und der Dornstrauch zanksüchtig, weil ein Mensch, der keinen ungeneckt vorübergehen lassen wollte, diesen Nahmen verdiente. Nun haben aber diese Geschöpfe, eben weil sie der Wahrheit nach keinen Willen besitzen, diesen Character beständig, jeder Mann kennt ihn, und tadelt oder lobt ihn, in der Voraussetzung, daß es ein Mensch ist, mit völliger Unpartheylichkeit. So verschafft demnach dem Dichter die Veredlung aussermenschlicher Wesen das Mittel, sowohl bestimmt seyn, als auch von seinem Leser die größte Parteylosigkeit fordern zu können; und so wirkt er auf das Gemüth desselben sicher, indem er die Schädlichkeit oder Nützlichkeit einer Handlung allein von ihm beurtheilen läßt.

459. Zu den obigen Regeln, die den Inhalt der Fabel betreffen, kommen noch einige Wenige hinzu, die bloß auf ihre Form Bezug haben; von denen wir aber größtentheils schweigen müssen, weil sich entweder gar nichts, oder zu viel darüber sagen läßt. So würde es eine eigne Abhandlung erfordern, wenn man aus Gründen der Erfahrungsseelenlehre ausmachen wollte, ob die Lebensregel, die sogenannte Moral, die der Dichter seinem Leser beybringen will, der Fabel als Eingang oder als Schluß dienen müsse, oder ob sie gar zulässig sey, u. dgl. m.

460. Doch müssen wir Folgendes in Ansehung der Form nicht unbemerkt lassen. Die Form der Fabel ist einfach, wenn nur eine einzige Lebensregel darin aufgestellt wird; sie ist hingegen zusammengesetzt, wenn sie aus mehrern kleinern Fabeln besteht, deren jede zwar an und für sich eine besondere Lebensregel enthält, aus deren Vereinigung zu einem Ganzen aber erst die vollständige Absicht des Dichters sich ergiebt. Wenn ein Fehler, vor dem der Dichter uns warnen will, sich unter mancherley Gestalten zeigt, wenn er

noch manche Nebenfehler mit sich führt, so kann der Dichter, der seinen Leser damit ganz vertraut machen will, nicht umhin, zu jeder Schattirung desselben eine Fabel zu ersinnen, aus deren Zusammenstellung erst das Ganze fließt.

461. Die Allegorie unterscheidet sich nur in einem Puncte von der Fabel, der aber auf ihre ganze Einrichtung einen wesentlichen Einfluß hat. Auch sie soll uns eine Lebensregel in einem einzigen, der Parteylichkeit nicht entgegenstehenden Falle anschaulich machen; aber sie bedient sich als handelnder Wesen keiner wirklich ausser uns vorhandenen Geschöpfe, sondern der Leidenschaften und Begierden des Menschen selbst, die sie mit Körpern bekleidet. Die menschliche Einbildungskraft ist eine Schöpferin von ganz eigner Art: der bloß organische Stoff erhält von ihrer Hand Leben und Willkühr, und das bloß Gedachte umhüllet sie mit einem Körper. In der That besteht die ganze Fähigkeit der Einbildungskraft im Anschauen des Aehnlichen durch das Aehnliche, und daher ist ihr alles, was eine Veränderung hervorbringt, ein dem Menschen ähnliches Wesen, daher der Tyger ein grausamer Mensch, und die Grausamkeit eine Person.

462. In der Fabel findet der Dichter eine menschliche Neigung in einem Thiere oder sonst einem Geschöpfe, und erzählt von diesem, was er vom Menschen erzählen will; in der Allegorie hingegen giebt er einer Handlung des Begehrungsvermögens einen Körper, der zwar oft auch der eines Thieres oder sonst eines leblosen Wesens seyn kann; aber nicht weil diesem Wesen eine ähnliche Neigung zukommt, sondern weil sie ihm der Dichter ansinnt: es dient ihm zwar als willkührliches, aber doch als anschauliches Zeichen, als Symbol.

463. In der That giebt es auch zweyerley Arten von Allegorien. Eine derselben enthält wirkliche allegorische Personen; durch sie werden die Begierden und Leidenschaften des Menschen unter menschlicher Gestalt eingeführt, von ihnen werden Thaten begangen, die als Wirkungen jener Leidenschaften anzusehen sind: wie in der, unter der Aufschrift Mécare et Thelème bekannten Allegorie von Voltaire. In der andern Art derselben aber treten die Leidenschaften nicht in menschlicher, sondern willkührlicher Gestalt auf, die aber von dem Dichter als angenommenes Sinnbild,

als Symbol gebraucht wird: wie in der Lilie und Rose, oder dem sterbenden Schwane von Herder.

464. Deutlicher noch wird der Unterschied zwischen beyden Arten von Allegorien, daß die zur erstern gehörigen, auch vom räumlichen Künstler dargestellt werden können, da hingegen die letztern ganz allein für den Dichter aufbehalten bleiben. Die Leidenschaften zu verkörperlichen, aus ihnen allegorische Personen zu erschaffen, und sie handeln zu lassen, ist auch dem räumlichen Künstler möglich. Belegt er nur die personificirte Leidenschaft mit gehörigen Attributen, oder solchen Zeichen, die ihre Wirkung genau bezeichnen, und von andern unterscheiden, so kann er so gut eine solche Allegorie mahlen, als der Dichter sie besingen. Wie die Begierde den Menschen verleitet, die Glückseligkeit, die nur in ihm selbst gefunden werden kann, stets ausser sich zu suchen; dieser Gedanke, der den Inhalt von der angeführten Allegorie Voltairs ausmacht, läßt sich sehr gut vom Mahler darstellen. Hingegen sind die Wesen, die in der andern Art Allegorien handeln, bloße Sym-

bole, bloße willkührliche Zeichen, deren sich der Mahler fast gar nicht, oder doch nur dann bedienen kann, wenn die einmahl festgesetzte Götterlehre der Alten ihnen das Willkührliche benommen hat.

465. Aber eben weil in der Allegorie die Leidenschaften als wirkliche ausser uns befindliche Wesen auftreten, setzt ihre Erdichtung sowohl, als ihre gehörige Würdigung einen höhern Grad von Einbildungskraft voraus, als zu beyden in der Fabel nöthig ist. Es fällt selbst dem ungebildetsten Geschmacke weit leichter, in dem Thiere Triebe, den menschlichen ähnlich, zu entdecken, als die Leidenschaften zu verkörpern, und sie noch obendrein auf eine gemäße Weise handeln zu lassen. Wenn der angehende Menschenkenner auch im Stande ist, eine gute Fabel zu machen, so wird zur Verfertigung einer auch nur mittelmäßigen Allegorie die lebendigste Einbildungskraft und die feinste Menschenkenntniß erfordert. Die Fabel ist bloß auf den angehenden, die Allegorie auch auf den gebildetern Menschen berechnet; und daher muß jene die höchste Einfalt des Styls, die schlichtesten Ausdrücke, und

die am wenigsten abgezogenen Worte wählen, da hingegen diese schon mehr Putz, mehr Kunst und Abstraction verträgt.

XIII.

(Satyre, Parodie und Travestirung.)

466. Die Absicht des Dichters in der Fabel und der Allegorie, den Menschen durch ein aufgestelltes Beyspiel zu bessern, setzt, um erreicht zu werden, einen noch ziemlichen Grad von Sittlichkeit im Menschen voraus. Es gehört viel guter Wille dazu, um sich bloß durch ein Beyspiel bewegen zu lassen, in die Bahn des Guten zu treten, oder die des Bösen zu verlassen. Daher wirken auch Fabeln und Allegorien weit stärker auf Kinder und sittlich gute Menschen, als auf den, der schon so weit gediehen ist, daß er das Gute sieht und billigt, aber das Böse befolgt.

467. Kräftiger für alle Arten von Menschen wirkt die Satyre, indem sie das Laster oder die Thorheit verlacht, und sie dadurch zu vertilgen sucht. Der Mensch, der, als denkendes Wesen, zu jeder Wirkung eine Ursache fordert, will, daß in seinen eignen Hand-

kungen jede Ursache eine ihr entsprechende Wirkung hervorbringe. Zeigt man ihm dann, daß dieser oder jener von seinen Zwecken, um deren Erreichung er sich gewaltig viele Mühe giebt, auf etwas hinauslaufe, das der Mühe nicht lohnt, macht man ihn dadurch zum Gegenstande des Gelächters, so schmerzt ihn das auf die empfindlichste Weise; und, um sich dieses peinigenden Gefühls zu entschlagen, legt er seinen Fehler ab, und bessert sich.

468. Um aber diesen Zweck desto sicherer zu erreichen, muß der Dichter anfänglich den Werth zeigen, den die Menschen auf dieses oder jenes Gut des Lebens zu legen pflegen, muß es von der schönsten Seite betrachten, und gleichsam dessen Lobredner werden; aber nun auch, wenn er alles gesagt hat, was so in die Gedanken des gewöhnlichen Menschenschlages greift, schwinge er die Geissel, und nöthige das Laster und die Thorheit, sich nackt und in ihrer schändlichen Blöße zu zeigen. Der bloße Tadler ist noch kein Satyricus, denn bey diesem muß der Tadel aus dem vermeinten Lobe entspringen, da jener auch nicht einmahl zum Scheine lobt; und der bloße Tadler

wird auch weniger gehört, als der Satyricus. Von diesem sehen wir, daß er die gute Seite kennt, aber sie, aus höherer Einsicht, dennoch verwirft; von jenem glauben wir, daß es ihm an Sachkenntniß oder an Einbildungskraft fehle, um mit uns in dem Gegenstande seines Tadels gleiches Wohlgefallen zu finden.

469. Dieser Spott, den der Satyricus über die Fehler seiner Mitmenschen ergießt, und der immer in einem Tadel besteht, der aus dem zum Scheine ertheilten Lobe fließt — dieser Spott kann entweder bloß das Laster, oder bloß die Thorheiten des Menschengeschlechts treffen. Im ersten Falle rechnet man die Satyre zur ernsten, im zweyten zur muntern Gattung, wiewohl dieses, meiner Meinung nach, nicht ganz richtig ist. Die Grenzlinie zwischen Laster und Thorheit ist bey weitem nicht scharf genug, und tausende weinen bey den Thorheiten der Menschen, die über Laster lachen. Mir scheint vielmehr die muntere Satyre sich des Lächerlichen, die ernste aber des Schrecklichen als Geissel zu bedienen, und, indem sie solcher Gestalt allemahl die Unangemessenheit der Wirkung zur Ursache schildert,

dort geradezu, (directe) hier durch einen Umweg (indirecte) den Fehler zu verlachen.

470. In beyden Fällen aber hüte sich der Dichter, andere Waffen zu gebrauchen, als die ihm sein Witz an die Hand giebt. Wenn er bey seiner Lust zu bessern, das Laster aus dem bloß moralischen Gesichtspuncte betrachtet, und anstatt die Sinnlichkeit des Menschen anzugreifen, mit seiner Vernunft spricht, arbeitet er nicht mehr für die Einbildungskraft, und indem er aufhört, Dichter zu seyn, wirkt er auch nur in geringem Grade. Vernunftgründe geben kein anschauliches Bild, verlieren sich bald aus dem Gemüthe, und wirken bey den meisten Menschen nur vorübergehend. Die Bilder der Einbildungskraft hingegen prägen sich dem Gemüthe des Lesers tief ein, erneuern sich wieder, sobald er die Handlung begehen will, zeigen sie ihm in ihrer ganzen Lächerlichkeit oder von ihren schrecklichen Folgen begleitet, und halten ihn davon ab.

471. Die Satyre muß das Laster oder die Thorheit nur im Allgemeinen geisseln, ohne den Lasterhaften oder den Thoren persönlich zu berühren. Thut sie das, so heißt sie Pas-

quil, und verliert, für die übrigen Menschen, ihre ganze Wirkung. Der Mensch hat eine ganz eigne Art die Dinge anzusehen. So lange man ihm einen Fehler im Allgemeinen aufstellt, wird er zwar Gott danken, daß er ihn nicht werden ließ wie einen von diesen, wird sich freylich von diesem Fehler befreyet glauben, aber eben dadurch abgehalten werden, ihn von nun an zu begehen: der Dichter hat ihn theils aufmerksam gemacht, theils ihn schon durch die Allgemeinheit des Tadels im voraus abgeschreckt. Sobald aber, wie im Pasquil immer geschieht, ein Laster mit seiner ganzen Individualität geschildert wird, findet der Leser sich nie dadurch getroffen; denn selbst wenn er ein ähnliches Laster begehen will, tritt die Eigenliebe sogleich als Sachwalterinn auf, und zeigt ihm, daß in der Art, wie er lasterhaft ist, ganz andere Merkmahle enthalten seyen, als in der, die des Dichters Spott auf sich zog. Und dieß zu behaupten, hat sie in der That recht, indem wohl kein wirklicher Fall dem andern vollkommen ähnlich ausfallen dürfte. Selbst den einzelnen Menschen, den das Pasquil betrifft, bessert es selten, wo es ihn

nicht von Grund aus verdirbt. Der Unglückliche, der, dem Spotte seiner Mitmenschen ausgesetzt, von ihnen zum Erröthen gezwungen wird, sucht, sonderbar genug, durch eine hohe, freylich hier nur aus Noth angenommene, Tugend, sich selbst in seinen eignen Augen einen Werth zu geben, sucht sich selbständig und von dem Urtheile der Menschen über ihn unabhängig zu machen, verachtet die Menschen, und erröthet von nun an nimmer.

472. Oft sind die unter dem Anstriche von Weisheit begangenen Thorheiten von der Art, daß man sie nur von dieser Schminke zu berauben, oder nur noch ein wenig mehr aufzulegen braucht, um sie in ihrer ganzen Lächerlichkeit zu zeigen. Thut das der Dichter, so erhält seine Satyre den besondern Nahmen der P a r o d i e. Sie ist, in vielen Fällen, von großer, unfehlbarer Wirkung. Der Mensch weidet sich gern am Anblicke der Tugend und der Weisheit, wenn er sie in ihrer wahren Gestalt sieht; er liebt das Laster und die Thorheit nur, wenn sie die Gestalt jener liebenswürdigen Schwestern annehmen. Zeigt man ihm nun, durch die Parodie, den Unterschied der-

selben, so verläßt er willig diese, und betet willig die andern an.

473. Der Mißbrauch der Parodie — der darin besteht, daß man wirklich ehrwürdige Gegenstände so lange verdreht und verzerrt, bis sie ins Lächerliche fallen — dieser Mißbrauch ist an und für sich nicht zu billigen, aber er schadet der guten Sache nicht. Sie hält diese Probe aus, und gewinnt einen neuen Werth in den Augen des rechtlichen Mannes, wenn er sieht, daß bey allen muthwillig eingemischten Schlacken, dennoch das wahre Gold mit Macht durchschimmert.

474. Die Parodie, die nur auf die Manier (311) Bezug hat, und in welcher man einen lächerlichen Gegenstand eben so behandelt, als ein anderer etwas Ehrwürdiges behandelt hat, heißt Travestirung. So wenig sie auch, aus dem oben angeführten Grunde (473) dem travestirten Gegenstande an und für sich schaden, so sehr sie das Zwerchfell erschüttern mag, so viel schwarzes Blut verräth sie doch von Seiten des Dichters, dessen Witz den süßen Genuß des wahrhaft Schönen, durch Einmischung seines Spottes zu verbittern sucht.

Die Einbildungskraft, die nun diese Manier auf einen lächerlichen Gegenstand verwendet sieht, vergegenwärtigt sich diesen Eindruck selbst dann, wenn sie das in dieser Manier behandelte Schöne genießen will, und wird dadurch grausam in ihrem Genuße gestört. Es ist nicht zu viel gewagt, und die Erfahrung möchte es wohl bestätigen, wenn man im allgemeinen behauptet, daß nur Milzsüchtige von der unglücklichsten Art, ihre Hand zur Travestirung biethen werden und biethen können. Unzufrieden mit sich, und daher mit der Welt, bleibt ihnen keine weitere Glückseligkeit übrig, als ihrem gesunden Mitmenschen seine unschuldigen Freuden dadurch zu rauben, daß sie ihm solche lächerlich zu machen suchen.

XIV.

(Lehrgedicht und Epigramm)

475. Fabel, Allegorie und Satyre haben es mit einander gemeinschaftlich, daß sie uns nur auzeigen, was da geschehen und was unterlassen werden soll, ohne uns die Mittel an die Hand zu geben, die uns zu diesem Ziele führen können. Bey dem wirklichen Lehrgedichte

dichte aber verläßt der Künstler die leichte Bahn des bloßen Rathgebers, um die weit schwerere des eigentlichen Lehrers zu betreten. Er will uns nicht nur mit dem bekannt machen, was wir thun und lassen sollen, sondern uns noch die Gründe angeben, warum dieß geschehen, jenes unterbleiben müsse; kurz, er will uns ein System von Wahrheiten liefern, die als Handlungen des menschlichen Geistes den Zweck haben, unser Geschlecht einen Schritt zu seiner Glückseligkeit, seiner Veredelung, oder seiner Sittlichkeit näher zu bringen.

476. So wie wir aber schon oben (430) bemerkt haben, daß selbst die Logik für den Dichter eine ganz eigne Gestalt annehme, so bedeutet das Wort System bey ihm ganz etwas anders, als beym strengern Weltweisen. Wenn dieser ein Princip zum Grunde legen, und dann darauf sein Gebäude völlig architektonisch aufführen muß, heißt beym Dichter schon alles ein System, was von der Einbildungskraft als zusammenhängendes Ganzes betrachtet werden kann. Erfahrungen treten an die Stelle der Grundsätze, Beyspiele an die Stelle der Erklärungen, und Folgen aus die-

sen Beyspielen gezogen, an die Stelle der Beweise. Alles muß anschaulich gemacht werden, alles der Phantasie ein Bild gewähren, in welchem sie den Gedanken des Weltweisen sehen, und gleichsam mit Händen greifen kann.

477. Daraus aber ergiebt sich von selbst, wie wenig Gegenstände sich vom Lehrdichter behandeln lassen, da nur wenige diese Behandlungsart vertragen; ganz abstracte oder trockene Wahrheiten, wie die der Mathematik, der Logik u. dgl., die eben dann nur eingesehen werden, wenn man sie von jedem Mischtheil reinigt, welchen die Einbildungkraft hinzugesetzt hat, geben ganz und gar keinen Stoff zu einem Lehrgedichte; und Euklid in Verse gebracht, würde nicht nur lächerlich und abgeschmackt, sondern auch weder Lehre noch Gedicht seyn.

478. In der That ist wohl ein gutes Lehrgedicht eins der schwersten Erzeugnisse des dichterischen Genies. Eben weil der Dichter Wahrheit lehren, weil er daher seinen geraden Weg von Schluß zu Schlusse wandern sollte, müßte die Einbildungskraft ganz ruhen, um den Verstand allein die Folge der Sätze über

sehen zu lassen. Aber der Verstand, der sich bloß mit Begriffen und Urtheilen beschäftigt, erzeugt keine Bilder, und läßt die Phantasie des Lesers müßig. Der Dichter, der dieß fühlt, nimmt nun, um diesem Mangel abzuhelfen, zu eingeschalteten Empfindungen seine Zuflucht; anstatt seinen Gegenstand zu verfolgen, schildert er die Empfindung, die sich seiner bey der Ansicht des Gegenstandes bemeistert hat, und verfällt solcher Gestalt in eine ganz andere als didaktische Gattung, verfällt in die lyrische. (446, 20) Diese Bemerkung, die sich wohl jedem von selbst bey Lesung der meisten Lehrgedichte aufdringt, hat einige Kunstrichter veranlaßt, über das Lehrgedicht den Stab zu brechen, und es ganz aus dem Gebiethe der Dichtkunst zu verbannen. Doch scheint es ungerecht, dieß harte Urtheil über diese Dichtungsart zu fällen: das wahre Genie versteht die größten Schwierigkeiten zu überwinden, und das, was alle Gesetze zu verschmähen scheint, doch zu zähmen und brauchbar zu machen. So hat unser Wieland in seiner Musarion, die Philosophie der Grazien vorgetragen, und durch häufige Stellen in die-

sem, zwar der Form nach, epischen Meisterstücke gezeigt, wie Wahrheit von der Einbildungskraft behandelt, wie ein Lehrgedicht abgefaßt werden müsse.

479. Wahrheit der vorgetragenen Lehren, Deutlichkeit im Vortrage derselben, und Plan des Ganzen, sind wesentliche Erfordernisse eines guten Lehrgedichts. Freylich bedeuten hier alle drey Ausdrücke ganz etwas anders, als beym Weltweisen. Alles, was dem Leser einen Gesichtspunct eröffnet, aus dem er den Gegenstand betrachten kann; alles, was seiner Phantasie ein klares Bild gewähret, und wovon sie gestehen muß, daß auch sie die Sache so ansehen würde — alles dieß heißt dem Dichter schon Wahrheit; denn es soll ja nur ästhetische Wahrheit seyn, soll doch nur in dem Gemüthe des Kunstrichters ein Bild erwecken, das mit dem Vorbilde des Künstlers zusammenfällt. Kein Wunder daher, wenn der Dichter, der z. B. die Lehre von der Glückseligkeit vortragen wollte, bald den Menschen glücklich preiset, der unbekannt und unbeneidet sein Leben vollendet, und bald nur den glückselig nennt, der durch unsterbliche Thaten seinen Nah-

men verewigt. Die ernste Vernunft wird über diese Verirrung ihrer Schwester, der Einbildungskraft, unwillkührlich zu einem mitleidigen Lächeln gereitzt: aber gesteht doch, daß beydes Gesichtspuncte sind, aus denen der Einbildungskraft die Gegenstände in ihrer wahren Gestalt erscheinen, und findet ihre Tändeley verzeihlich.

480. Das nähmliche gilt auch vom Plane. Auch der Plan des Lehrgedichts weicht von dem ab, den der Weltweise sich entwerfen müßte, wenn er die Sätze des Dichters vorzutragen hätte. Der geduldige Verstand läßt sich willig von Satz zu Satz führen, und erwartet ruhig, was für ein Ganzes aus allen den Sätzen am Ende herauskommen werde. Nicht so die Einbildungskraft; sie will sogleich von der Wichtigkeit des Gegenstandes überwiesen seyn, mit dem sie sich beschäftigen soll; sie will gleichsam gereitzt seyn, ehe sie es der Mühe werth hält, sich anzustrengen, und daher liegt es dem Dichter ob, sich ihrer Laune zu fügen. Die wichtigsten Vortheile, die er von dem Befolgen seiner Lehren verhoffen läßt, und als so viele Beweise für die Richtigkeit derselben an-

führt, stehen am besten gleich zu Anfange des Gedichts, oder müssen wenigstens so innig mit jedem Satze verwebt seyn, daß die Einbildungskraft diesen sich nicht vorstellen könne, ohne sich sogleich jene zu vergegenwärtigen. Die Lehre als Ursache, und die Vortheile als Wirkung, müssen sich ihr stets zu gleicher Zeit darbiethen, und der Dichter muß solcher Gestalt vereinigen, was der Weltweise sorgfältig trennt.

481. Daher ist es für den Dichter von großem Nutzen, wenn er sich, bey Abfassung eines Lehrgedichts, jemand vorstellt, dem er seine Lehre vorträgt, und zu deren Befolgung anrathen will. Nicht bloß, wie Servius meint, deßhalb, weil jede Lehre einen Lehrer und einen Schüler voraussetze, und durch die Darstellung beyder das Gedicht an Lebhaftigkeit gewinne. Das ist etwas, aber nicht alles. Der Grund zu dieser schon von den Alten beobachteten Regel scheint mir darin zu liegen, daß nichts die Einbildungskraft so sehr erwärmt und belebt, als wenn sie jemand vor sich hat, auf dessen Einbildungskraft sie wirken will und muß. Da strengt sie sich von selbst

an, sucht schnell alle Mittel auf, die ihr zur Erreichung ihres Zweckes die Hand biethen können; faßt leicht alle Gesichtspuncte auf, aus denen sich der Gegenstand betrachten läßt, und findet den Plan von selbst. Die Gegenwart des lebendigen Geistes des Mitmenschen, wenn auch nur eingebildet, ruft die todte Phantasie ins Leben, und begeistert sie.

482. Ganz andern Regeln folgt der Epigrammatist bey Abfassung des Sinngedichts. Diese anfänglich bloß zu Inschriften gebrauchte Dichtungsart, sollte den Leser über den Sinn eines Denkmahls belehren: es sollte anschaulich mit Worten anzeigen, was das Denkmahl vorstellt, oder zu wessen Ehren es errichtet worden; sollte auf einen besondern Fall zurückführen, was im Denkmahl im Allgemeinen angedeutet ward. Es enthielt daher anfänglich nur den Theil, den man den Aufschluß nennet: er gab Auskunft über die Absicht dieses oder jenes Denkmahls.

483. Das Denkmahl selbst spannte gleichsam die Erwartung: man wünschte zu wissen, warum es da stehe, und eilte zur Inschrift hin, um von ihr Belehrung zu erhalten. In

sofern nun machte das Denkmahl gleichsam den ersten Theil des Epigramms aus, der auch von den Kunstrichtern den Nahmen der Erwartung bekommt. In der That aber bedarf es keines eigentlichen, von der Hand des räumlichen Künstlers verfertigten Denkmahls; denn der Dichter kann durch Worte die Erwartung spannen, und auch durch Worte den Aufschluß geben. Dieß giebt uns aber einen Grund sowohl zur Form, unter der das Epigramm in neuern Zeiten erscheint, als auch zu der Eintheilung in beschreibende und satyrische, die man füglich machen kann.

484. In neuern Zeiten nähmlich, in denen der Gebrauch der Denkmähler in Verfall gerathen ist, haben die Dichter solchen Personen, die ihnen der Aufmerksamkeit werth geschienen, durch Sinngedichte ihre Achtung bezeugen wollen. Das Gedicht selbst vertrat die Stelle des Denkmahls, als der Erwartung, und die des Aufschlusses zugleich; natürlich daher, daß es zwey Theile bekommt. In dem ersten Theile sucht der Dichter uns auf seinen Gegenstand aufmerksam zu machen, hält unsere Erwartung bis auf den letzten Vers fest, und befriedigt

sie im zweyten Theile durch den Aufschluß, den er uns giebt.

485. Dieser Aufschluß, den man auch die Spitze (acumen, pointe) nennt, kann von zwiefacher Beschaffenheit seyn. Entweder fällt er für die Erwartung, die man uns gemacht hat, zu klein, oder er fällt ihr entsprechend aus. Im ersten Falle wird der Gegenstand dadurch in ein lächerliches Licht gestellt, wird verspottet, und das Sinngedicht ist satyrischer Art; im zweyten Falle wird der Gegenstand, wo nicht gelobt, doch wenigstens nach Würden beschrieben und characterisirt. Das Sinngedicht gehört alsdann zu der beschreibenden Art.

486. Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, sieht man wohl ein, daß das Epigramm nicht groß seyn darf: der Aufschluß, als Wirkung, muß sich an die Erwartung, als Ursache, dicht anschließen, wenn die Einbildungskraft beyde als Einheit verbinden, und vom Tadel oder dem Lobe gleichsam überrascht werden soll. Daher auch keine Gattung von Gedichten mehr Laune (317) und Talent erfordert, als das Epigramm. Bey aller Kürze desselben muß

der Dichter die Gabe besitzen, seinem Leser eine recht anschauliche Vorstellung von dem Gegenstande zu geben, mit dem er ihn bekannt machen will, muß ihn etwas sehr Großes, ein starkes Lob, erwarten lassen, aber gerade an dieses Lob einen Umstand zu knüpfen wissen, der die entgegengesetzte Wirkung hervorbringt, und den Gegenstand lächerlich macht.

XV.

(Lyrische Dichtungsarten.)

487. Die Dichtungsarten, die wir bisher behandelt haben, finden ihren Vereinigungspunct darin, daß sie uns über etwas belehren, und daher eine Handlung des menschlichen Geistes, die er durchs Denken ausübt, darstellen sollen. Denken setzt aber eine gewisse Leidenschaftlosigkeit voraus, die einer völligen Gemüthsruhe ähnlich sieht, und daher muß man in den didaktischen Gedichten den Künstler fast gar nicht erblicken: er hat zwar Partey für diese oder jene Wahrheit ergriffen, will auch den Leser dafür einnehmen, aber bloß durch Gründe, bloß als Freund der Wahrheit.

488. Nicht so der lyrische Dichter: er stellt die Empfindungen dar, die sich seiner bey dieser oder jener Gelegenheit bemeistert haben, und er muß daher selbst erscheinen. Jede Empfindung nähmlich, die den nöthigen Grad von Stärke besitzt, um sich nicht unter dem Mancherley zu verlieren, das unser Gemüth so des Tages über bestürmt, jede solche Empfindung ist eben dadurch stark genug, um uns, so lange sie auf uns wirkt, nicht Muße zu lassen, weder aufmerksame Beobachter unserer selbst abzugeben, noch unsern Zustand andern zu schildern. Nur dann, wenn die Empfindung selbst nachgelassen hat; wenn der nun kälter gewordene Mensch seinen vorigen Zustand gleichsam mit fremden Augen betrachten kann, wenn er diesen Zustand mit der Einbildungskraft zurückrufen muß — nur dann erst ist er im Stande den Gang seiner Empfindung äusserlich darzustellen. Aber dieses würde eine kalte Beschreibung, würde kein Gedicht geben. Um dieses zu seyn, muß der Künstler die Gabe besitzen, sich durch den hohen Schwung seiner Einbildungskraft in seinen vorigen Zustand versetzen, und ihn vergegenwärtigen zu können; er

muß kalter Zuschauer seiner eignen Empfindungen abgeben, und doch warm genug fühlen, um dadurch seine Phantasie zu beleben; mit einem Worte, er muß sich, während des Dichtens, in die Lage des Empfindenden setzen, muß seine eigne Empfindung schildern.

489. Es ist aber wohl eine bekannte Erfahrung, daß keine Empfindung in dem höchsten Grade ihrer Stärke lange verbleibt. Der Mensch, der sich in diesem Zustande so ganz seiner Gewalt über sich selbst beraubt, so ganz leidend verhalten sieht, wendet alles an, um wieder Meister seiner Selbst zu werden, und ruft andere verwandte Gefühle herbey, die ihn von dem jetzigen befreyen sollen. Daraus aber ergiebt sich der Hauptcharacter aller zur lyrischen Gattung gehörigen Dichtungsarten. Sie müssen wenigstens Einen Augenblick enthalten, in welchem der Empfindende gleichsam als leidend, und sich dem Gefühle ganz hingebend, vorgestellt wird; dann geht die Empfindung einen sanftern und minder stürmischen Gang, kann wohl wieder steigen, aber auch oft ganz abnehmen: alles wie man es der Natur aller Gefühle abgesehen hat.

490. Die Darstellung des eben erwähnten stärksten Augenblickes, macht das Pathetische des lyrischen Gedichts aus, und dieses erfordert die sorgfältigste Behandlung von Seiten des Künstlers. Ist es schon an und für sich schwer, diese doppelte Rolle zu spielen, die Stelle der Leidenschaft, die uns meistert, zu vertreten, und uns selbst als leidend zu schildern; gehört von der andern die weiseste Sparsamkeit dazu, um den Pathos nicht zwecklos und widernatürlich anzubringen, und in Schwulst auszuarten, so liegt noch eine andere Schwierigkeit im Wege, die der Künstler zu überwinden hat. Es ist nähmlich schon oben (461) erwähnt worden, daß die Einbildungskraft die Leidenschaften als wirkliche ausser dem Menschen befindliche Wesen betrachtet, deren Gewalt stärker ist, als die Macht des Menschen ihnen zu widerstehen: sie entschuldigt dadurch gleichsam dessen Fehltritte, und macht es sich auf ihre Weise begreiflich, wie man bey so vieler Kraft, die man während der Leidenschaft äussert, sich doch so leidend verhalten könne. Man wird hingerissen, sagt die Einbildungskraft, thut, durch Ein-

wirkung fremder Wesen aus Zwang, was man nicht hätte thun sollen.

491. Dieser Voraussetzung gemäß, stellt sich der Dichter das Moment des höchsten Pathos seines Gefühls als von äussern Wesen bewirkt vor, und wenn er es wieder zurückruft, müssen ihm die Wesen gleichsam gegenwärtig seyn, die ihn darin versetzt haben. Daher ist sein Gedankengang bilderreich, der Schwung derselben kühn, und seine Sprache tropisch; (416) daher sieht man ihm den Kampf an, den er mit jenen äussern Wesen zu bestehen hat, dem er aber unterliegt; und daher scheint seine Empfindung, für den kalten Beobachter, nahe an Entzückung zu grenzen. Soll nun aber aus allem dem ein wirkliches Bild entspringen, soll der Leser dieses alles als Ganzes zusammenfassen und den Grund zu der Leidenschaft des Dichters sowohl, als zu der Darstellung derselben einsehen können, so muß ihm der Dichter wirklich ein solches Gemählde liefern, das dem räumlichen Künstler als Vorbilt dienen könnte, und dessen Talent nur erwartet, um äusserlich im Raume dargestellt zu werden: er muß mit

Worten, aus der Einbildungskraft entsprungen, vor die Einbildungskraft des Lesers ein Bild mahlen, das ihm den Gang der Leidenschaft in eine Handlung, und das Gefühlte in etwas Sichtbares verwandelt. Wie schwierig dieß sey, bedarf wohl der Erinnerung nicht.

492. Freylich fordert man dieß nur von der höhern, oder pathetischen Ode, und begnügt sich in den übrigen lyrischen Dichtungsarten mit einem weit minder kühnen Schwunge. Aber eigentlich ist auch nur die höhere Ode für ein wahrhaft lyrisches Gedicht zu rechnen, da, meiner Meinung nach, die Heroide, die Elegie und das Lied den Nahmen bloß durch den besondern Gegenstand verändern, auf den sie sich beziehen. In der That haben alle lyrischen Gedichte ihre Benennung von der Lyra erhalten, mit deren Tönen die abgesungenen Worte größtentheils begleitet wurden. Aber Gesang, dieses Mittel, das die Natur dem Menschen schenkte, sowohl um Grillen zu verscheuchen, als Grillen herbey zu rufen, zeigt immer den hohen Grad von Affect an, in dem der Mensch sich befindet, der seine Worte damit begleitet. So natürlich es dann ist,

daß man den gewöhnlich einförmigen Gang der Rede abwechselnder macht, bald dieses, bald jenes Wort stärker betönt, und in das Ganze derselben eine Art Melodie bringt, so wenig geschieht dieß doch in dem ganz affectlosen Zustande, oder auch dann, wenn der Affect nicht bis auf einen gewissen Grad von Stärke gediehen, und der Mensch in allen Aeusserungen desselben sich mehr leidend als thätig verhält.

493. In diesen Zustand können wir auf mancherley Veranlassung versetzt werden, und so viel verschiedene Affecte es giebt, so viel Gelegenheit biethet sich auch dem Dichter dar, die Lyra zu ergreifen, und ihre Saiten im Einklange mit seinem Gefühl und dessen Aeusserungen anzuschlagen. Der Inhalt des Affects, ob er Freude, Kummer u. dgl. bezeichnet, hat auf die Stärke desselben keinen Einfluß. Nur von der Ursache, die den Affect hervorgebracht hat, nur von dem Unterschied, ob er sich in allgemeine Betrachtungen verliert, oder bloß auf den vorliegenden Fall beschränkt, hängt nicht allein dessen Stärke, sondern auch die ganze Art der Aeusserung ab. Sey Freude

oder

oder Schmerz der Affect, der den Dichter beseelt, so ist es der Natur desselben gemäß, weit weniger anzuhalten, im Ganzen weit schwächer zu seyn, aber eben dadurch sich weit bestimmter zu äussern, wenn er sich auf einen einzelnen Gegenstand, als wenn er sich auf das Allgemeine bezieht. Der Verlust der Geliebten stimmt die Seele zur Traurigkeit, und bemeistert sich ihrer so ganz, daß sie sich eine Zeitlang leidend verhält; aber eben weil sich jedes Einzelne bald erschöpft, weil selbst der ergiebigsten Phantasie, sobald sie sich auf das Individuelle beschränkt, der Stoff zur Nahrung bald entzogen wird, erweitert der Mensch, um sich noch ferner damit beschäftigen zu können, den Gegenstand seiner Trauer ganz unwillkührlich dadurch, daß er ihn in das Feld der allgemeinen Betrachtungen hinüberspielt, und nun nicht mehr den einzelnen Fall vor Augen hat, sondern alles übersieht was ihm ähnlich ist, was sich auf ihn bezieht.

494. Dieses Abspringen von dem eigentlichen Gegenstande der Empfindung auf fremdartig scheinende Gegenstände, ist freylich ganz natürlich, und für den, der das Ganze em-

pfindet, liegt der größte Zusammenhang darin; aber die äussere Darstellung einer solchen Empfindung erhält doch eine gewisse Unordnung. Der Leser sieht die feinen Fäden nicht, woran das alles aneinander geknüpft ist, und findet, so fest es sich auch in dem Gemüthe des Künstlers verschlungen hat, doch Lücken, Sprünge und Unordnung. Man nennt sie die lyrische Unordnung; und die Lyra mag daher von dumpfer Traurigkeit, oder hellklingender Freude ertönen, alle Mahl wird die stark ausgedrückte Empfindung das Gedicht zu einer Ode erheben, und nur wenn sich die Empfindung ganz bestimmt auf einen besondern Fall begrenzt, erhält es einen, diesem besondern Falle entsprechenden Nahmen.

495. Die Ode kann daher im Einklang mit jeder Empfindung seyn: es kann eine elegische, heroische, hymnische (geistliche) Ode geben. Denn sobald der Dichter mit dem Gegenstande, der seinem Gedichte zur Veranlassung diente, solche allgemeine Betrachtungen zu verbinden weiß, die seiner Darstellung den lyrischen Schwung, die lyrische Unordnung (494) geben, alsobald ist auch seine Darstellung ly-

rischer Art; und in sofern gehören Elegie, Hymne, Heroide und Lied zur lyrischen Poesie. Umgekehrt aber ist dieß nicht immer der Fall: nicht jede Elegie u. s. w. ist ein lyrisches Gedicht. Denn wenn der Dichter seine Empfindung so mäßigen kann, daß er gar nicht davon abspringt, so fehlen dem Gedichte die wesentlichen Merkmahle, wodurch es zum lyrischen Gedichte gemacht wird: Stärke der Empfindung, und die daraus entstandene Unordnung.

496. Daher haben auch die übrigen, hieher gehörigen Dichtungsarten, einen bestimmtern Character als die Ode. Indeß diese jede Form annimmt, muß die Hymne erhaben, die Heroide groß, und die Elegie rührend seyn. In der Hymne fühlt sich der Dichter von den Wundern der Natur lebhaft genug durchdrungen, um ihren Schöpfer zu lobpreisen. Aber eben diese Wunder füllen, ihrer Unendlichkeit wegen, seine Phantasie so ganz aus, daß sie auf nichts abspringen kann, was nicht schon darunter enthalten wäre, und nur stets findet was sie sucht. Dieser Gang der Einbildungskraft aber, äusserlich so dargestellt, wie er in-

nerlich empfunden wird, giebt dem Ganzen das Gepräge des Erhabenen von selbst (107) In der Heroide hingegen betrachtet der Dichter die Thaten seines Helden mit Ehrfurcht: sie flößen ihm die Empfindung ein, die er zum Inhalte seines Gesanges wählt, und daher muß dieser, den Thaten selbst gemäß, groß seyn. (115, 106)

497. Was endlich die Elegie betrifft, so sieht man wohl von selbst ein, daß wenn der Dichter ein wirklich geschehenes Ereigniß beklagt, er stets in den Odenton verfallen müsse; denn es ist, wie gesagt, (493) der Character eines jeden, bey Gelegenheit eines wirklichen Vorfalls sich äussernden Affects, daß er nicht bey dem Gegenwärtigen stehen bleibt, sondern sehr geschwind auf allgemeine Betrachtungen überspringt. Soll daher die Traurigkeit der Elegie sich von der der Ode unterscheiden, so ist es nur dann möglich, wenn der Dichter eine solche besingt, die ihn mitten in dem süssesten Genusse eines Glückes befällt, und die aus der Frage entspringt: wie, wenn ich einst, oder gar bald dieses Glückes beraubt wäre? Seine lebhafte Phantasie mahlt ihm nun diese

Möglichkeit als wirklich, mahlt sie mit allen schrecklichen, sie begleitenden Gefühlen aus, und verbittert ihm die Wonne des wirklichen Besitzes durch die Wehmuth des möglichen Verlustes. Beydes, Wehmuth und Wonne, bestürmen sein Gemüth zu gleicher Zeit, beyde sind gleichsam in einander verwebt: er interessirt sich für das Daseyn der Sache, wird, durch den bloßen Gedanken, daß er sie verlieren könnte, innigst gerührt, und schildert sein Gefühl mit Rührung. (197, 205)

XVI.

(Epopöe und Tragödie.)

498. So wie aber die bis jetzt erwähnten Dichtungsarten nur Handlungen des Geistes zum Gegenstande wählen, so ist der Gegenstand der geistig-körperlich handelnden Gedichte eine vollständige Begebenheit, ausgeführt in allen Theilen, und verbunden als Ganzes; und zwar wird in der Epopöe und dem Trauerspiele alle Mahl eine solche Begebenheit dargestellt, deren Ausführung mehr als gewöhnliche Menschenkräfte zu erfordern scheint. (449, 1°) Daraus ergiebt sich aber so manche Regel für

diese beyden Dichtungsarten von selbst. Als Begebenheit muß die Fabel derselben (451) ein Ganzes ausmachen, das für sich allein einen Zeitabschnitt erfüllt, muß daher einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben. (454) Die Mitte, die man hier mit dem besondern Nahmen der Verwickelung oder des Knotens belegt, und das Ende, welches hier die Auflösung, oder die Katastrophe heißt, machen die wichtigsten Theile sowohl von der Epopöe, als der Tragödie aus. Denn eben weil die Handlung mehr als gewöhnliche Menschenkräfte vorauszusetzen scheint, muß der Mensch, der sie verübt, oder wie man ihn nennt, der Held, einen großen Character besitzen: die Einbildungskraft muß gereitzt werden, sich immer mehr und mehr mit ihm zu beschäftigen, und durch den gehäuften Umgang mit ihm, sich an ihn zu gewöhnen: muß seine Thaten umfassen wollen, und nicht können. Dadurch aber fängt sie an, Interesse an allem zu nehmen, was der Held thut, fühlt Mitleiden mit ihm, wenn es ihm unglücklich geht, fürchtet für ihn, wenn ihm ein Unglück bevorsteht, und hofft mit ihm, wenn sie ihm

Kräfte zutrauet, den eisernen Zepter des Schicksals zu beugen. Dieses Schwanken zwischen Furcht und Hoffnung muß durch die Verwikkelung hervorgebracht werden: durch einen gehörig motivirten Plan (420) muß der Dichter seinen Helden in Lagen zu bringen wissen, die den Ausgang seines Schicksals bezweifeln lassen, und nun erst, nachdem der Beobachter nicht weiß, wie sich das Ganze enden wird, ihm den lange gewünschten Aufschluß in der Katastrophe geben.

499. Die Katastrophe braucht in der Tragödie so wenig wie in der Epopöe unglücklich für den Helden auszufallen: er kann nach vielen überstandenen Hindernissen seinen Zweck erreichen; und ob man gleich in neuern Zeiten ein solches Stück nur für ein Drama gelten lassen würde, so fordert doch die Tragödie, ihrem Wesen nach, keinesweges das unglückliche Ende des Helden. Ist nur der Character des Helden, sind nur seine Handlungen groß genug, um unser Interesse zu erregen, und uns von Furcht und Mitleiden zu durchdringen; so eignen sich Character und Handlungen zur Darstellung in der Epopöe und der Tragödie.

500. Ist die Katastrophe nicht zum Vortheil des Helden ausgeschlagen, so wirkt sie schrecklich auf das Gemüth des Beobachters. Denn da die Verwickelung motivirt seyn muß, darf die Ursache zu den Thaten des Helden nicht außerhalb des Ganzen liegen, muß sie aus der innern Handlung selbst geschöpft seyn, und innerhalb der Lebenszeit liegen, die uns der Dichter schildert: wir müssen wissen, welchen Leiden der Held durch seine Thaten abhelfen will. Aber eben, weil man uns den Helden als das Muster eines großen Mannes aufstellt, darf die Ursache seiner Leiden, wo nicht gar keinen, doch keinen sonderlichen Schatten auf seinen Character werfen: er muß entweder ganz unverschuldet leiden, oder sich sein Schicksal durch einen unbedeutenden Fehler zugezogen haben. Unterliegt er nun diesem harten Schicksale, so hatte eine kleine Ursache eine große Wirkung, und muß uns in der Katastrophe schrecklich scheinen. (124)

501. Fällt hingegen das Ende zu Gunsten des Helden aus; so gehört das Gedicht alsdann zur stark rührenden Gattung. Wir fühlen mit ihm die Wonne des erkämpften Sie-

ges; aber mitten in diesem frohen Gefühle drängt sich uns der Gedanke auf, wie schwer er zu kämpfen hatte, bis er die Folgen eines unbedeutenden Fehltritts wieder vertilgen, oder die Hand des ungerechten Schicksals von sich ablehnen konnte, beziehen die Handlung auf uns, und sind gerührt. (205)

502. Das Interesse, das uns der Dichter für den Helden einflößen will, kann im Anfange, durch Darstellung einiger großen Züge aus seinem Character, in dem Gedichte selbst bewirkt werden. Aber da der Held es doch immer in Etwas verfehlen muß, wenn wir seine Leiden recht motivirt finden sollen, so würde dieser Fehltritt eine Ungleichheit in den Character bringen, die der Einheit desselben nachtheilig werden dürfte. Um diesem wichtigen Fehler auszuweichen, der die Wirkung unausbleiblich zerstören würde, gereicht es dem Künstler zum großen Vortheile, wenn er schon als groß bekannte Menschen zu Helden seines Gedichtes wählt. Man interessirt sich für sie, noch ehe sie handeln, und fürchtet für sie, sobald sie fehlen und verfolgt werden. Haben wir einmahl eine hohe Meinung von jemand, so hebt

sie ein unbedeutender Fehler, den wir ihn begehen sehen, nicht auf; aber wenn der Dichter uns erst diese hohe Meinung einflößen muß, zerstört er sein eignes Werk durch die Fehltritte, die er den Helden begehen läßt, und macht uns ungewiß, was wir von dessen Character urtheilen sollen.

503. Je einfacher der Plan des Ganzen ist, je rascher die Handlung fortrückt, und je fester die Theile in einander greifen; desto mehr Wohlgefallen finden wir an der Schönheit des Ganzen. In der That umfaßt die Einbildungskraft nur unter diesen Bedingungen das Ganze mit leichter Mühe, erhält einen Totaleindruck von demselben, und prägt dessen Bild dem Gemüthe ein. Je mehr der Knoten sind, die sich verschlingen, oder je langsamer der Gang des Ganzen ist, oder endlich je lockerer die Theile an einander hängen; desto weniger kann die Einbildungskraft das Gewebe des Ganzen auflösen, und desto leichter ermüdet sie bey diesem langweiligen Geschäfte.

504. Die Verwickelung sowohl, als die Auflösung muß, wie gesagt, aus dem Innern der Begebenheit selbst hervorgehen, und von

selbst herbeygeführt werden. Dieses ist der natürlichste und der beste Weg, den der Dichter zu betreten hat. Aber oft ist das menschliche Auge viel zu schwach, um die, zwar natürlichen, aber verborgenen Ursachen zu dem Schicksale der Menschen zu ergründen, und schreibt sie der unmittelbaren Einwirkung höherer, übernatürlicher Wesen zu. Erscheinet nun dieses Wesen, legt es vor den Augen des Beobachters — dem nichts ein Geheimniß bleiben darf, wenn er die Handlung motivirt finden soll — die Gründe dar, welche die Verwickelung veranlaßt, oder die Auflösung herbeygeführt haben, nimmt es also Theil an der Handlung, so heißt es eine Maschiene, und der Gebrauch derselben als Mittel, eine Maschienerie. Doch müssen sie nie ohne Noth, und bloß um Verwunderung zu erregen, eingeführt werden. Was uns vom Menschen gesagt werden kann, hören wir auch lieber von ihm, als von einem solchen, wie man ihn nennt, deus ex machina.

505. Manchmahl weicht der Dichter den Maschienen dadurch aus, daß er uns in die Gründe zur Handlungsweise des Helden durch

ein Selbstgespräch (Monolog) einführt. Der Held pflegt in demselben seine Gesinnungen, seine Absichten und seine Wünsche sich selbst laut vorzusagen, und solcher Gestalt dem Beobachter sein Innerstes aufzuschliessen. Zeugen aber die Maschienen schon von der kargen Erfindungsgabe des Dichters, so beweisen die Monologe noch zehnmal stärker, wie wenig sich der Dichter an die Natur zu halten verstand. Die Maschienen, obgleich übersinnliche Wesen, müssen doch auf gut menschliche Weise handeln, wenn sie einen Theil vom Ganzen ausmachen wollen; der Mensch hingegen, der ein ziemlich langes Gespräch mit sich selbst laut hält, gehört zu der ganz niedrigen Classe, und kann kein Interesse erregen. Der heftigste Affect preßt dem gebildeten Menschen einige laute, aber größtentheils unarticulirte Töne aus; zu einem vollständigen Gespräche mit sich selbst gelangt er nie. Das Wohlgefallen an Monologen rührt gewiß mehr von dem Lehrreichen, das sie, ihrer Natur nach, enthalten müssen, mehr von den feinen Aufschlüssen über die menschliche Seele, die sie uns geben, als von der Nothwendigkeit her, die der Dichter

zu ihrer Einführung hat: sie sind alle Mahl unmotivirt, und können von dieser Seite nie gefallen *)

506. So weit gehen Epopöe und Tragödie zu gleichen Schritten auf einem Wege fort; aber nun trennen sie sich von einander, und betreten ihre eigne Laufbahn. Die Epopöe, welche die historische Form (449, 1°) an sich trägt, und die daher von dem Leser nicht verlangt, daß er bey der ganzen Handlung gegenwärtig seyn soll, erlaubt sich mit der Begebenheit eine weit längere Zeit auszufüllen, als es in der Tragödie geschehen darf. Wir finden gar nichts Anstößiges darin, wenn man uns die Thaten eines Menschen erzählt, die er als Kind, Mann und Greis nach und nach, und an verschiedenen Orten der Welt, begangen hat. Bleiben wir gleich ganz ruhig in unserm Zimmer, und dauert gleich die Erzäh-

*) Wenn man das Melodram als ein Monolog von längerer Dauer betrachtet, in welchem eine ganze Handlung ausgeführt wird, so läßt sich wohl leicht einsehen, warum es, bey der besten Begleitung von der Musik, und bey aller angewandten Kunst der Schauspieler, doch nicht gefallen könne.

lung nur wenige Stunden, so wissen wir doch recht gut, daß sich in dieser Zeit von der Einbildungskraft so manches zusammenfassen läßt, zu dessen Vollbringung Jahrhunderte, und die Reisen an entlegene Oerter erfordert werden. Trägt uns nun der Dichter das Ganze in seinem Zusammenhange und anschauliche vor, so hat er alles gethan, was er in der Epopöe zu thun braucht.

507. Nicht so die Tragödie. Die Absicht des Dichters muß noch eine andere seyn, als uns bloß auf eine schöne Weise mit den Begebenheiten des Helden bekannt zu machen: er läßt uns Augenzeugen von der Handlung seyn, und will uns täuschen: (347) will in unserer Einbildungskraft, durch die Merkmahle, die er uns, in der Darstellung der Handlung, von Alexander z. B. giebt, das ganze Bild von Alexander erwecken; wir sollen ihn vor uns sehen, und die Tausende von Jahren, die er vor uns, die hunderte von Meilen, die er von uns entfernt lebte, vergessen: Alexander soll in der Welt des Dichters mit dem Zuschauer zu einer Zeit und unter einem Dache leben. Diese Täuschung zu bewirken, darf der

Dichter auch nicht mehr von seinem Helden auf ein Mahl darstellen, als gerade so viel sich in der Zeit und dem Raume mit genauer Noth ausführen läßt, worin das Stück spielt. Ausser der Einheit der Handlung also, die der Tragödie mit der Epopöe gemeinschaftlich zukommt, muß jene noch Einheit der Zeit und des Ortes haben. Der Zuschauer, der seinen Helden bald in Makedonien, bald am Ganges findet, fühlt, daß er die Reise nicht mitgemacht habe, und überzeugt sich bald, daß auch der Alexander, den er vor sich sieht, nicht sonderlich weit gekommen sey, daß man ihn zum Irren verleitet, aber nicht getäuscht habe.

508. Bey allem dem kann der Dichter sowohl die Zeit als den Raum, nach einem, wenn ich mich so ausdrücken soll, verjüngten Maaßstabe messen, und Begebenheiten, die ein Paar Jahre, Oerter, die einige Meilen auseinander sind, in den engen Raum von wenigen Stunden, und den der Bühne zusammendrängen. Denn ihm, dem Dichter, ist es erlaubt zu sagen: so hätte es seyn sollen; die Einheit der Handlung, die ich brauche,

hätte in meiner Welt keine längere Zeit und keinen größern Raum erfordert, und meine Schuld ist es nicht, wenn es nicht so gewesen war. So ängstlich daher, wie die französischen Kunstrichter mit diesen beyden Einheiten verfahren, daß sie die Zeit, in der das Stück spielt, nicht über vier und zwanzig Stunden, und den Raum worauf es spielt, nicht ausser einem und demselben Orte ausgedehnt wissen wollen, so ängstlich braucht der Dichter nun gerade nicht zu seyn. Wahrscheinlichkeit bleibt das höhere Gesetz für jede Dichtungsart, die auf Täuschung angelegt ist, und es ist oft unwahrscheinlicher, daß Menschen, die an verschiedenen Orten wohnen, sich zusammen an einem Orte einfinden sollen, als daß der Zuschauer sie überall aufsuche, wo sie sich befinden.

509. Von der andern Seite aber, weil die Zeit, welche die Epopöe einnimmt, von beträchtlicher Länge seyn darf, wird es eines Theils unwahrscheinlich, daß der Held beständig thätig, und überall gegenwärtig gewesen, andern Theils aber auch, daß nichts anders geschehen seyn soll, als was in unmittelbarer

Verbin-

Verbindung mit der Handlung steht. Dieser Unwahrscheinlichkeit abzuhelfen, flicht der Dichter die Episoden, oder die Zwischentheile ein. In ihnen tritt der Held eine Zeitlang vom Schauplatze ab, ist gleichsam bloßer Zuschauer dessen, was um ihn vorgeht, und der Dichter benutzt die Gelegenheit, die Neugierde des Lesers über manche Umstände zu befriedigen, die er ihm bis dahin, ohne den Faden zu zerreissen, nicht genau auseinandersetzen konnte.

510. Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet, kann die Episode nur unter zwey Bedingungen verstattet werden. Entweder sie trägt etwas zur größern Anschaulichkeit des Ganzen bey, oder sie hilft dem Dichter zur Ausfüllung einer Zeit, in der eigentlich die Handlung um nichts fortgerückt ist, und die nicht unausgefüllt bleiben durfte, wenn man es nicht unwahrscheinlich finden soll, daß die Theile des Ganzen, zwischen denen die Episode liegt, sich unmittelbar gefolgt sind. Der gute Dichter weiß aber auch die Episode so zu behandeln, daß der Einheit des Ganzen nicht nur kein Nachtheil daraus erwächst, sondern daß sie das

Ganze ründet, und der Leser seinen Helden noch von einer Seite kennen lernt, die ihm bis dahin entgangen ist. Ganz unzulässig sind daher solche Episoden, in denen z. B. ein Mensch, der nur einen geringen und zufälligen Antheil an der Handlung nimmt, von den Anwesenden aufgefordert wird, seine Geschichte zu erzählen, und indem er ihnen willfährt, den Faden des Ganzen auf die unangenehmste und zweckloseste Weise zerreißt.

511. In dem Sinne, wie wir den Begriff der Episode nehmen, sind sie in der Tragödie ganz verwerflich. In ihr soll alles durch den Helden, und um des Helden willen geschehen: alles muß sich auf ihn beziehen, und jede Entfernung schadet der Einheit des Ganzen. Am unerträglichsten sind daher die sogenannten müßigen oder episodischen Personen, die der Dichter, um sein Talent in Darstellung der Charactere zu zeigen, oder auch nicht selten bloß zur Belustigung der Gallerie, hineinflickt. Sie werfen den Zuschauer aus der Stimmung, in die er versetzt ward, so ganz hinaus, und trennen das Ganze so grausam, daß der Schaden, der für die Wirkung dar-

aus entspringt, durch nichts ersetzt werden kann.

512. In Ansehung der Characterzeichnung muß der Dichter, ausser der Wahrheit, noch die Haltung (321) vor Augen haben. Der Held des Stückes stehe im größten Lichte, sey eine rein ausgeführte Zeichnung mit den vollen scharfen Umrissen, die sich tief in die Phantasie eindrücken. Jede andere Person trage entweder durch den Contrast (178) bey, den Glanz des Helden zu erhöhen, oder stehe so viel weiter im Hintergrunde, und sey um so weniger ausgeführt, als sie geringern Antheil an der Handlung nimmt. Wie falsch ist es daher, wenn man in einer Tragödie so eigentlich nicht weiß, für wen man sich vorzüglich interessiren müsse, oder wohl gar wenn das Interesse von dem anfänglichen Helden abgelenkt wird, und sich in der Mitte des Stükkes auf einen andern wendet. Entweder ist alsdann gar keine Hauptfigur, oder es sind deren zwey, welches beydes nie eine richtige Einheit giebt.

513. Die Endabsicht in der Epopöe, deren Erreichung des Helden ganze Thätigkeit auf-

regt, kann entweder ein wirklich wichtiger Gegenstand seyn, oder etwas, das wohl von gescheuten Leuten nicht so recht der Mühe werth gehalten wird. Im ersten Falle gehört die Epopöe zur ernsten, im andern zur komischen Gattung. Diese letztere erfordert von Seiten des Dichters noch die besondere Behutsamkeit, daß das lächerliche Licht, in welchem der Held steht, nicht auf den Dichter zurückfalle. Wenn die ganze Anlage nicht sogleich den Schalk verräth, so läuft er dabey Gefahr, verkannt und so angesehen zu werden, als habe er, der Dichter, die großen Anstalten um nichts und wieder nichts gemacht.

514. Daß die Tragödie mit Gesang und Musik begleitet, daß ihr Stoff aus dem bürgerlichen Leben entlehnt seyn könne, ohne dadurch etwas von ihrer Würde zu verliehren, leuchtet wohl, aus dem festgesetzten Begriffe, von selbst ein. Die Alten hatten gar keine Tragödie ohne Gesang und Musik, und die schönsten Trauerspiele neuerer Zeiten sind bürgerliche Trauerspiele. Doch geht, aus dem oben (502) angeführten Grunde, der Dichter immer sicherer, wenn er schon be-

kannte Personen darstellt, als wenn er, wie er das im bürgerlichen Trauerspiele immer thun muß, die Personen sowohl als die Handlung erdichtet.

XVII.

(Roman und Lustspiel.)

515. Konnte aber die Epopöe und die Tragödie Begebenheiten darstellen, deren Ausführung mehr als menschliche Kräfte vorauszusetzen scheint; sah man in ihnen das Bestreben des Künstlers augenscheinlich, die menschliche Natur in einem idealischen Lichte zu zeigen: so muß im Gegentheil der Romanen- und Lustspieldichter nur solche Handlungen zum Stoffe seiner Arbeit wählen, deren Ausführung keine andern Kräfte erfordert, als die der gewöhnliche, aber gebildete Mensch besitzt, und in deren Darstellung man auch die menschliche Natur gerade so erblickt, wie sie im alltäglichen Leben erscheint. Ob gleich dieses nur Ein Punct ist, worin sich die so eben erwähnten Gattungen unterscheiden, so ist er doch so bedeutend, daß er auf das ganze Wesen des Romans und des Lustspiels Einfluß hat. Denn

die Quelle ist hier verstopft, aus welcher der Epopöen- und Tragödiendichter das Wohlgefallen fließen läßt. Dieser nimmt uns durch die seinem Helden verliehene Größe ein, und versetzt uns in Mitleiden und Schrecken. Handlungen aus der gewöhnlichen Welt dürfen aber weder das Gepräge der Größe an sich tragen, wenn sie wahrscheinlich bleiben sollen, noch verlangen wir von ihnen in Affect gesetzt zu werden. Sollen sie also doch unsere Aufmerksamkeit fesseln, so ist dieses nur unter drey Fällen möglich. Entweder sind die Theile der Begebenheit auf eine neue Weise zu einem Ganzen verbunden; oder besitzen die Personen solche Charactere, die so tief in das bürgerliche Leben greifen, daß man sie mit allen ihren Schattirungen gern kennen lernt; oder endlich werden uns die herrschenden Thorheiten des Zeitalters geschildert, gegen die der Dichter zu Felde zieht, und die er mit ihrem ganzen lächerlichen Gefolge darstellt, um sie lachend zu vernichten.

516. In allen diesen drey Fällen darf der Dichter nicht den Kreis der Erfahrungen verlassen, die dem gewöhnlichen aber gebildeten

Menschen zu Theil werden können, darf nichts darstellen, was vielleicht wahr, aber nicht wahrscheinlich ist, und muß, selbst wenn sein Beobachtungsgeist ihm manche Seite entdeckte, die sich den mehresten Menschen entzieht, diese Seite so lange drehen und wenden, bis sie sich wie von selbst der Einbildungskraft des Beurtheilers darbiethet. Der höchste Lorbeer, den er zu erringen strebe, sey, die Natur mit ästhetischer Wahrheit darzustellen, und sie nach der Normalidee zu verschönern: keine Maschienerie, keine sententiöse Sprache verunstalte die Schilderung, und erinnere uns, daß wir in einer andern als in der wirklichen Welt sind.

517. Die drey so eben (515) erwähnten Fälle, die einen Stoff für den Roman sowohl, als für das Lustspiel abgeben, machen so viele Gattungen aus, in die man diese Art von Dichtungen theilen kann: Situationsstükke, Characterstücke, und Sittenstücke. Man versteht aus dem schon Gesagten leicht, was die Absicht eines jeden derselben sey, und wir brauchten uns nicht länger dabey aufzuhalten, wenn wir nicht noch folgende Bemer-

kungen mitnehmen müßten. — Die Sittenstücke müssen bloß gegen die Thorheiten der Menschen, nicht gegen ihre Laster gerichtet seyn; und selbst wenn der Dichter ein wahres Laster geisselt, verfährt er weit zweckmäßiger, es durch das Narrenkleid zu schlagen, als es nackt seiner Züchtigung zu unterwerfen. Nicht zu erwähnen, daß jedes Laster, das in der Darstellung interessiren soll, mit einer gewissen Stärke bekleidet werden muß, die sich mehr zur Tragödie als zum Lustspiele eignet; dieß bey Seite gesetzt, gereicht es noch der menschlichen Natur zum größten Lobe, daß sie jede Kraftäußerung bewundert, sie treffe sie, wo sie wolle, sie treffe sie selbst beym Lasterhaften an; und wehe dem Romanen- und Lustspiel-Dichter, der uns zur Bewunderung seiner Lasterhaften, wenn auch ganz unabsichtlich, zwingt. Der Epopöen- und Tragödiendichter will Mitleiden und Schrecken bewirken, und bewirkt es oft und größtentheils auf Kosten der Moralität; oder zeigt in der Katastrophe das unglückliche Ende des Lasters. Der Künstler eines Sittenstückes, dem es versagt ist, auf diese Weise von der Katastrophe Gebrauch zu

machen, und der doch der Moral keinen Abbruch thun will, lache über das Laster, und lehre uns lachend das Laster als Thorheit verachten, ohne uns den Nebengedanken einzuflößen: daß doch, um lasterhaft zu seyn, recht viel Seelenstärke erfordert werde.

518. Daraus sieht man wohl von selbst ein, daß die Sittenstücke oft veraltern, und, wie man sich ausdrückt, aus der Mode kommen können. Die Thorheit, und das Laster mit der Maske der Thorheit, tragen immer die neueste Kleidung des Zeitalters; und Schilderungen, die vor zweyhundert Jahr nur einige, aber diese einige stark trafen, berühren jetzt fast niemand, oder, welches wohl häufiger seyn dürfte, sind zur herrschenden Gewohnheit geworden.

519. Dauernder für längere Zeit sind die Situationsstücke. Denn da es in ihnen nicht um die Neuheit des Ganzen, sondern um die interessante Verbindung der Theile zu einem Ganzen, zu thun ist, so gefallen sie als etwas Schönes, der Form wegen, die sie haben. An einer wahrhaft schönen Form aber nagt der Zahn der Zeit vergebens: sie gefällt

hier, wie in den Künsten des Raumes, dem ächten Geschmacke zu aller Zeit; und der glückliche Künstler, der ein gutes Situationsstück zu Stande bringt, kann auf den Beyfall der spätesten Nachkommenschaft, so gut wie auf den seiner Zeitgenossen, rechnen.

520. Daß unsere Dichter zu dem Inhalte der theatralischen Situationsstücke gewöhnlich die Liebe wählen, und sie daher auch Intriguenstücke nennen, ist nicht nothwendig. Dieses Triebrad wurde zuerst in den Romanen, und vorzüglich in denen aus der Ritterzeit, in Bewegung gesetzt. In jenen Zeiten der grausamen Galanterie und der galanten Grausamkeit gehörte es wirklich zur Natur eines Ritters, ein Schwert und eine Liebschaft zu haben. Die nach dem Inhalte der Romane zuerst verfertigten Lustspiele, ahmten ihre Muster nach, und ließen auch durch die Liebe die Hauptsituationen herbeyführen. Also nothwendig scheint dieß nicht zu seyn, da es erst ein Gebrauch neuerer Zeiten ist, von dem die Alten nichts gewußt haben. Aber doch hat die Natur in die Liebe mit allen ihren Abstufungen, von dem ersten leisesten Sehnen, bis

zur Gleichgültigkeit aus Ueberdruß, für alle Menschen ein so hohes Interesse gelegt, daß nur der Dichter vom größten Genie diese Triebfeder der Götter und der Menschen entbehren, und doch interessiren kann.

521. Was endlich die Characterstücke betrifft, in denen uns der Dichter einen für das bürgerliche Leben wichtigen Character mit allen seinen Schattirungen zeichnet, so ergiebt sich wohl von selbst, daß ihm diese Zeichnung nur gelingt, wenn er alle Hauptzüge, die ihm bekannt sind, einer einzigen Person beylegt, und solcher Gestalt den Begriff des Characters personifizirt. So hat Moliere in seinem Geitzigen gleichsam die ästhetische Idee (302) des Geitzes aufs Theater gebracht, und uns dadurch alle Abstufungen dieses Lasters auf eine Weise gezeigt, die dieses Laster in das lächerlichste Licht stellt. In der That ist es auch wohl nicht anders möglich uns den Character in seinem ganzen Umfange zu schildern, als wenn man den Begriff desselben in Person auftreten läßt. Aber eben dadurch erhält das Ganze meistens einen Anstrich von Carricatur, fällt es übertrieben aus. Denn um

nichts Ungeheures (305) darzustellen, muß der Dichter seinen Menschen manchmal wie einen gewöhnlichen, von dieser Thorheit nicht befallenen Menschen handeln lassen. Dieses giebt uns dann den Maaßstab zur Normalidee, gegen die das Uebrige zu groß ausfällt: und so wie wir wirklich vom Geizigen des Moliere sagen, er sey schrecklich geizig; so scheint uns der Geizige selbst, wegen des Kleinlichen, das in seinem Betragen liegt, und mit dem Normalmäßigen gewaltig absticht, eine lächerliche Carricatur. (281) Diese Klippe ist sehr schwer zu vermeiden, und nur der wahrhaft große Künstler wird in einem Characterstücke die Farben weder zu stark noch zu schwach auftragen, und uns doch den Character, durch einige scharfe Umrisse, genau angeben. Dann aber wird ihm gewiß der Beyfall des Kenners aller Zeit zu Theil; denn er hat seiner Einbildungskraft den Weg zum Studium dieses Characters eröffnet, und sie so weit geführt, als sie braucht, um allein weiter gehen zu können.

XVIII.

(Mährchen, Oper, Idylle und Operette.)

522. Ehe wir nun zu den noch übrigen Dichtungsarten schreiten, wollen wir ihre Entstehung aus der Natur unserer Einbildungskraft aufsuchen; denn ist diese einmahl gefunden, so werden wir uns bey den ihnen eigenthümlichen Regeln weit kürzer fassen können. Die Einbildungskraft, wissen wir, (301) sucht jede in der Erfahrung gegebne Erscheinung immer zu vergrößern und so weit auszuführen, bis das ihr nun vorschwebende Bild alle mögliche Erfahrung überschreitet. Sie findet an diesem ihrem Spiele das größte Behagen; denn wenn sie durch einen Eindruck einmahl zur Thätigkeit aufgeregt worden ist, sehnt sie sich, vermöge des Gesetzes der Trägheit, (143) zwar nach dem Ziele, das sie zu erblicken glaubt, und bey dem sie auszuruhen hofft, aber kann doch nicht ablassen, die Sache so weit zu treiben als es gehen will, und sie das erwünschte Ziel noch nicht erreicht hat. Da trifft sie nun zwey Vorstellungen in der Erfahrung an, mit denen sie stets spielt, und die ihr die größte

Fülle der Thätigkeit darbiethen. Die Vorstellung von der eingeschränkten, schwachen Kraft des Menschen von der einen Seite, und die von seinem steten Ringen nach Glückseligkeit von der andern, sind diese Lieblinge, mit denen sie so gern spielt. Zuerst wirft sie sich dann die Fragen auf: sollte es nicht möglich seyn, die Kräfte des Menschen so zu erweitern, daß er mehr als je der größte unter den Sterblichen zu leisten vermag? und sollte es keinen Zeitpunct in der Geschichte, keinen Ort auf der Welt geben, wo der Mensch jener Glückseligkeit theilhaftig werden könnte, nach der er so sehnlichst strebt? Um sich die erste Frage zu beantworten, hebt sie die Schranken weg, die des Menschen Kräfte einengen, und erweitert sie nach Belieben. Wenn der Mensch in einem Nu Räume durchwandern könnte, zu denen er jetzt Jahrtausende braucht; wenn er an mehrern Orten zu gleicher Zeit seyn könnte; wenn er Worte besäße, wodurch er Herr der Naturkräfte würde; wenn er sich unsichtbar machen, und alle Gestalten annehmen könnte — was alles würde er da leisten können. Wesen mit diesen Eigenschaften be-

gabt, werden nun freylich keine Menschen mehr seyn: das sieht die Einbildungskraft auch wohl; aber dem Gebäude, das sie aufführte, lag doch eine menschliche Gestalt zum Grunde, und nun verwandelt sie auch diese Gestalt nur so weit, als sie ihr auf die dem Wesen verliehenen Kräfte Einfluß zu haben scheint. Wer schneller als der Mensch gehen soll, muß Flügel haben u. s. w. Diese Wesen, die für die Einbildungskraft wirklich sind, weil sie sich ein Bild von ihnen entwerfen kann, belegt sie mit dem Nahmen der übersinnlichen Wesen, und erzählt uns ihre Thaten in dem Mährchen, läßt sie uns in der Oper sehen.

523. Von der andern Seite fühlt die Einbildungskraft recht wohl, daß ihr an dem Begriffe der vollkommenen Glückseligkeit der Menschen immer etwas mangele, sie mag sich den Menschen in dem Zustande der höchsten Unschuld oder der höchsten Cultur denken: hier sind seine Bedürfnisse zu gehäuft, dort fehlt es ihm an Bedürfnissen, deren Befriedigung doch immer einen Theil seiner Glückseligkeit ausmacht. Ohne daher den gewöhnlichen Weg einzuschlagen, ohne die Begriffe von Cultur

und Unschuld zu trennen, und jeden allein über alle Erfahrung zu erweitern, sieht sie, daß ihr diese Erweiterung kein Wohlgefallen gewähren kann, weil sie doch nicht findet, was sie sucht. Sie zieht daher den Umfang dieser Begriffe immer enger und enger, und so weit zusammen, bis ihr der höchste Stand der Unschuld dicht neben dem der höchsten Cultur liegt. Nun verleihet sie einem Menschen die Glückseligkeit, die aus der Vereinigung des Anfanges mit dem Ziele alles geselligen Strebens entspringt, verleihet ihm höchste Cultur mit höchster Unschuld verbunden, und stellt seine Thaten in der Idylle und der Operette dar.

524. So wenig also die Geschöpfe des Mährchens und der Oper in der wirklichen Welt angetroffen werden, eben so wenig finden die der Idylle und der Operette ihr Daseyn anderswo als in der Phantasie des Dichters. In sofern sind sich beyde Dichtungsarten gleich. Aber doch ergiebt sich aus der Natur der Sache ein großer Unterschied zwischen beyden von selbst, der die Behandlung derselben sehr wesentlich abändert. Jene Wesen,

denen

denen die spielende Phantasie andere und größere als menschliche Kräfte verleihet, dürfen auch keine andere Handlungen begehen als solche, die dem natürlichen Menschen wunderbar scheinen. Nichts von dem Zusammenhange, der zwischen Ursache und Wirkung statt findet, nichts von der Angemessenheit der letztern zur erstern, die man gewöhnlich sucht und findet: alles muß größer und stärker seyn, alles den Beobachter in Regionen hinüberspielen, in denen er mehr fühlt als versteht, mehr erstaunt als begreift, und mehr mit Furcht und Zagen, als mit sichern Schritten herumwandert *). Die Wirkungen, die immer, wegen der übergroßen Kräfte dieser Wesen, stärker ausfallen müssen, als man von ihren Ursachen zu erwarten gewohnt ist, füllen

*) Daß die Musik, womit die Oper begleitet ist, diese Wirkung verstärke, daß sie uns, noch weit mehr als die Worte, aus der wirklichen Welt hinausbanne, und es daher für den unnatürlichen Inhalt ganz natürlich sey, wenn alle Worte abgesungen werden: alles dieß folgt so leicht aus dem Texte, daß es dem denkenden Leser zur Ausführung überlassen werden kann.

die Phantasie mit Entsetzen, und zitternd, wie das Pferd in der Fabel beym Anblicke des Kamels, sieht der Mensch mit Wohlgefallen ein Wesen verwirklicht, dessen Daseyn seine Einbildungskraft für möglich hält.

525. Könnten wir, um ein Ganzes herauszubringen, uns von allem Zusammenhange zwischen Wirkung und Ursache befreyen; könnte daher der Dichter diese Wesen handeln lassen, wie er wollte, und dennoch dem Beobachter ein Ganzes liefern, so würde jedermann an dem Mährchen und der Oper Geschmack finden müssen: die Thätigkeit der Einbildungskraft wird dadurch ungemein erhöhet, und hinreichend unterhalten. Aber das Ganze muß leider doch auf gut menschliche Weise zusammenhangen, wenn es von Menschen soll als Ganzes beurtheilt werden; und sey es noch so übermenschlich, daß Prinz Guldenkron sich, durch den Beystand des Zauberers Belial, in einen marmornen Hahn auf dem Kamin verwandelt, um der Prinzessinn Morgenstern seine Liebe zuzukrähen; der marmorne Hahn muß doch wie ein menschlicher Prinz krähen, wenn er verständlich werden soll. Dieser nothwendige

Mangel an Zusammenhang von der einen Seite, und dieser nothwendige Zusammenhang von der andern, verbreiten über das Ganze einen innern Widerspruch, und geben ihm ein abgeschmacktes Ansehen, an dessen Anblick sich nur die ungebildetste Menschenclasse weiden kann, weil sie den Widerspruch nicht merkt. Den Mann von Geschmack kann nur die Schönheit in der Sprache des Mährchens, und die Pracht der Decoration und der Musik in der Oper für das Mißvergnügen schadlos halten, das er bey dem Unsinne des Inhalts empfindet; und fehlen dem Mährchen und der Oper diese Stücke, so fehlt ihnen alles.

526. Ganz anders verhält es sich mit der Idylle und der Operette. So wenig die Menschen in denselben aus der wirklichen Welt entlehnt sind, so groß der Abstand zwischen ihrer Handlungsweise und dem, was so alltäglich um uns her vorgeht, seyn mag, so sehr findet doch die Einbildungskraft das höchste Bild der Glückseligkeit, das sie zu entwerfen wagt, in ihnen realisirt. Wie in einem Spiegel erblickt sie den Menschen in einem Zustande, der ganz so ist, wie er, nach ihrer Vorstellungs-

art, seyn sollte, interessirt sich daher für das Daseyn dieser erdichteten Wesen, und wird von ihrem Schicksale aufs innigste gerührt.

527. Das Urtheil über die ästhetische Wahrheit der Idylle und der Operette, kann jedermann fällen. Wenn zur Beurtheilung eines jeden andern Kunstwerkes ein gebildeter Geschmack erfordert wird, der im Stande ist, aus seinen gesammelten Erfahrungen ein Bild in sich zu entwerfen, um es mit dem dargestellten Bilde von der Hand des Künstlers zu vergleichen, wenn also hiezu schon Erfahrungen von eigner Art erfordert werden; steht, von der Hand der Natur gezeichnet, das Bild der Glückseligkeit in dem Gemüthe eines jeden Menschen da, und wartet nur auf ein glückliches Talent, das es äusserlich darstellen soll. Mögen daher die handelnden Personen arkadische Schäfer oder Fischer, Landgeistliche oder Gastwirthe seyn: an dem Wesen der Idylle wird dadurch nichts geändert. Wir beurtheilen hier nicht die Uebereinstimmung der Handlung mit der handelnden Person, sondern mit der Art wie wir wünschen, daß diese Person, um glücklich zu seyn, handeln soll; und einen

Spann Ochsen antreibend, kann Dorothea, der Wahrheit unbeschadet, Gesinnungen äussern, die den Thron einer Weltbeherrscherinn verschönern würden.

528 In dem Mährchen und der Oper muß alles, in der Idylle und der Operette darf nichts Maschinerie (504) seyn. In den erstern will man uns allemahl mit etwas bekannt machen, was wir nicht wissen können, und jeder neue Auftritt ist daher unvorbereitet, (524) ist die Wirkung einer Maschine. In der Idylle und Operette hingegen soll gerade der Einbildungskraft gegeben werden, was sie so lange erwartet hat, soll ihr die Glückseligkeit auf Erden gezeigt werden; und da muß sie nichts finden, was ihre Fassungskraft übersteigt, weil sie sonst keine ästhetische Wahrheit finden könnte. Die Handlungsweise der Personen, der hohe Grad von Cultur derselben, stimmt weder mit der alltäglichen Erfahrung, noch mit ihrem Stand der Unschuld überein. Vermissen wir auch diese Uebereinstimmung zwischen der Zeichnung und unserer Erwartung, so fehlt uns alles, was wir zur Beurtheilung der ästhetischen Wahrheit brauchen.

529. Die Fabel (451) der Idylle und der Operette darf nicht von weitem Umfang, nicht verwicket seyn. In welche verwickelte Verhältnisse sollten auch Menschen gerathen können, die noch so genügsam, noch mit so Wenigem zufrieden sind, daß die Einbildungskraft in ihnen den Stand der Unschuld verwirklicht sieht. Ihre Qualen sind die Qualen der Liebe; ihr Unglück entspringt aus den Uebeln der Natur, denen der Unschuldige wie der Schuldige ausgesetzt seyn kann; und ihr Glück fließt aus jener heitern Quelle der Zufriedenheit, die sich für sie in Fülle ergießt, wenn dem schmachtenden Schäfer die Holde lächelt, wenn dem fleißigen Landmanne die goldne Aerndte die Scheunen füllt, oder der frohe Vater den zarten Sprößling seiner treuen Neuentbundenen auf seinem Schooße wiegt.

XIX.

(Von der Tonkunst.)

530. Betrachten wir die Dichtungsarten überhaupt, so sehen wir, daß sich der Künstler, zur Erzeugung des Totaleindrucks im Gemüthe des Lesers, der Worte bediente. Worte

aber geben Begriffe und bezeichnen sowohl Gegenstände im Raume als in der Zeit. Der Dichter der mehrere derselben zusammenstellt, kann von uns verlangen, daß wir die Theilvorstellungen, die er uns giebt, zusammenfassen, und gleichsam sehen sollen, was er uns nur hören läßt. Wenn aber die Tonkunst uns auch ein Ganzes geben, und es durch unarticulirte Töne, also bloß für das Gehör geben soll, (411) so entsteht die Frage: was für ein Ganzes verlangt der Künstler hervorzubringen; oder vielmehr: wie ist es möglich, durch Töne, die einzeln fast gar nichts bedeuten, ein Ganzes zusammenzusetzen, das von der größten Bedeutsamkeit ist?

531. Um diese Frage, so weit sie hieher gehört, zu beantworten, wollen wir sehen, aus welchen Theilen ein Tonstück bestehe. Da ergiebt sich nun, daß es einzelne Töne, und eine Folge von Tönen enthalte. Nun bringt aber jeder einzelne Ton, als Klang betrachtet, eine unbestimmte Erschütterung in unserm Nervensystem hervor, die entweder von einem angenehmen oder unangenehmen Gefühle begleitet ist. Sey die Ursache zu dieser Erschütte-

rung in uns, daß wenn die Saite eines Claviers z. B. angeschlagen wird, unser Nervensystem gerade so anspreche, wie die nähmliche Saite eines andern Claviers, das mit jenem gleich gestimmt ist — sey dieß oder nicht; gewiß ist es, daß ein einzelner Ton einer Trompete uns anders erschüttert, als der nähmliche Ton auf der Harmonica oder der Flöte; gewiß ist, daß der seufzende Ton eines Menschen uns zur Traurigkeit stimmt, indeß die einzelnen Töne der Munterkeit uns zur Freude wecken.

532. Der einzelne Ton also, ohne eigentlich etwas zu bezeichnen, erregt ein Gefühl von unbestimmter Art in uns, das nicht lange dauert, und von dem nächsten Ton, wenn er dieß Gefühl nicht unterhält, oder ihm gar zuwider ist, ganz verwischt werden kann. Soll daher ein bestimmtes Gefühl in uns erregt und unterhalten werden, so müssen mehrere Töne von einerley Art auf einander folgen, die sich unterstützen. Dieß bestimmte Gefühl nun, in das uns der Künstler, durch eine Reihe von Tönen, die sich unterstützen, versetzen will, macht auch das Ganze aus, das unsere

Einbildungskraft, bey einem gehörten Tonstücke, erzeugen und zusammenfassen soll.

533. Allein Töne von einerley Art, und von vollkommen gleicher Stärke könnten wohl ein bestimmtes Gefühl in uns erregen und auch unterhalten; aber das aus ihnen entsprungene Ganze müßte einförmig und steif, (82) könnte nicht schön ausfallen. Zur Schönheit wird eine Einheit erfordert, die aus dem, nach formaler Aehnlichkeit verbundenen Mannichfaltigen hervorgehet. Hier aber wäre Einheit ohne Mannichfaltiges, wäre Einerleyheit. Selbst die Abwechselung in der Stärke der Töne würde keine solche Abwechseluug bewirken, die wir als schön beurtheilen könnten, indem ein Ton, den man bloß stärker oder schwächer, nicht höher oder tiefer angiebt, d. h. den man nicht längere oder kürzere Zeit schwingen läßt, alle Mahl das nähmliche Gefühl in uns, ohne alle Mannichfaltigkeit, erregt. Das Einzige, was man, dem Anscheine nach, hiebey noch vornehmen könnte, um dieser Einförmigkeit vorzubeugen, wäre, daß man die Töne bald schneller, bald langsamer auf einander folgen ließe. Allein, sonderbar genug, eine solche

Mannichfaltigkeit giebt gar keine Einheit, erregt gar kein bestimmtes Gefühl in uns, und die Einbildungskraft faßt mehrere Töne, die in unregelmäßigen Zwischenzeiten (Intervallen) auf einander folgen, eben so wenig zu einem Ganzen zusammen, als sie bey einer, ohne alle Ordnung untereinandergeworfenen Menge von Dingen, eine Einheit erzeugen kann. Ungleiche Intervallen geben gar keine Einheit, da hingegen einerley Töne bey gleichen Intervallen keine Mannichfaltigkeit geben.

534. Will der Künstler demnach, daß das bestimmte Gefühl, welches er in uns zu erregen sucht, als ein schönes Ganzes beurtheilt werden soll, so muß er eine Veränderung mit der Höhe und Tiefe der Töne selbst vornehmen, und mehrere ähnliche Töne von verschiedener Art mit einander verbinden. Die Wahl, die er hiebey zu treffen hat, muß ihn die Erfahrung lehren: von ihr muß er es lernen, welche Töne eine solche formale Aehnlichkeit mit einander haben, daß nicht nur das beabsichtigte Gefühl dadurch entsteht und unterhalten wird, sondern auch die Einbildungskraft sie als schönes Ganzes verbinden, und der Geschmack sie als

solches beurtheilen kann; und sie muß ihn unterstützen, wenn er durch eine Reihe von unarticulirten Tönen eine Empfindung bezeichnen will, die man uns gewöhnlich nur durch Worte zu geben pflegt.

535. Aber eben so wie der Sprechende Ruhepuncte in seiner Rede macht, wenn er verständlich reden will, eben so wie er bald auf dieses, bald auf jenes Wort einen stärkern Nachdruck legt, je nachdem er diesen oder jenen darunter begriffenen Gedanken stärker bezeichnen will; eben so muß auch der Tonkünstler abgemessene Einschnitte in sein Tonstück anbringen, und die stärkern Töne mit den schwächern gehörig abwechseln lassen. Die richtige Vertheilung der Einschnitte, und die Anordnung der einzelnen Töne in Bezug auf ihre Stärke und Schwäche, ist von der äussersten Wichtigkeit für das Tonstück, und macht das aus, was man dessen Rhythmus nennt.

536. Dieser Rhythmus ist gleichsam eine Bedingung, ohne welche man gar kein Gefühl durch Töne ausdrücken könnte: mögen wir sprechen wovon wir wollen, so müssen wir die Ruhepuncte beobachten, wenn man uns ver-

stehen soll. Um aber ein bestimmtes Gefühl durch Töne auszudrücken, muß der Künstler noch von einer andern Erfahrung Gebrauch machen. Jedes Gefühl nähmlich hat seinen eignen Gang. Wenn bey der Aeusserung des Zorns, der Freude und der Hoffnung, Gedanken und Worte schneller fließen, schleichen sie langsam dahin, sobald Schrecken, Kummer und Furcht uns quälen. Will nun der Künstler ein bestimmtes Gefühl bezeichnen, so muß er den Gang des Gefühls kennen, muß ihn, durch die Folge der Töne auf einander bemerkbar machen, mehrern derselben eine bestimmte Dauer anweisen, und das beobachten, was man den Tact nennt.

537. Hat der Künstler sein Tonstück als Ganzes betrachtet, und ihm Rhythmus und Tact gegeben, so hat er ihm Melodie gegeben; und durch sie allein mahlt uns der Künstler den Gang des Gefühls vor, von dem er uns erfüllen will, durch sie allein kann er uns wirklich in jede beliebige Empfindung versetzen. Denn nun die Einbildungskraft in der Melodie erfährt, was die Absicht, was der Character des Tonstückes ist, hört sie nicht

nur die Klagen des Leidenden, den Jubel des Freudigen, und die Verzweiflung des Hoffnungslosen, hört nicht bloß den Gang der Aeusserung seines Affects, sondern ersetzt von selbst, was ihr noch an der Gegenwart dessen mangelt, der sich in dem ihr geschilderten Zustande befindet; sieht ihn vor sich, freuet sich mit dem Glücklichen, und theilt den Kummer des Traurigen.

538. In der Melodie mahle uns der Künstler bloß den Gang des Gefühles, das er schildern will, und dieser allein ist, wie gesagt, schon hinreichend, die Einbildungskraft zur Erzeugung dessen aufzufordern, was er ihr nicht giebt, hinreichend, es von ihr wirklich erzeugen zu lassen, und hinreichend ihr durch dieses Spiel das höchste Wohlgefallen zu verschaffen: sie findet Wahrheit, und findet eine Lücke, die sie durch ihre eigne Thätigkeit ergänzen muß. (348) Wenn er uns daher ein Donnerwetter vorträgt, stelle er mehr die unruhige Bängigkeit in dem Gemüthe der Menschen, als die Töne des Donners selbst vor; und um einen Leidenden zu schildern, hüte er sich das Geschrey desselben hören zu lassen. Diese Nachahmung,

die von den Kunstrichtern den Nahmen der materiellen Mahlerey erhält, könnte höchstens uns durch die Einsicht in die Wahrheit der Nachahmung gefallen, würde aber dem Tonstücke alle Schönheit rauben. Was auf den Nahmen eines schönen Werkes der Kunst Anspruch machen will, muß die Einbildungskraft in Thätigkeit setzen, muß ihr einige Merkmahle geben, und die übrigen noch fehlenden von ihr selbst ergänzen lassen. Hier aber würde man uns alles geben, was man braucht, um von Furcht oder Mitleiden durchdrungen zu werden. Wer vor einem wirklichen Donnerwetter sich fürchtet, wer bey dem Geschrey eines wirklich Leidenden Mitleiden fühlt, bedarf eben keiner starken Einbildungskraft, um von eben den Gefühlen, bey der vollkommenen Nachahmung ihrer Ursache, durchdrungen zu werden: der Eindruck selbst, nicht die Form, nicht die Nebeneinanderstellung der Theile brächte die Wirkung hervor.

539. Zweytens aber soll das Tonstück allemahl entweder eine wirkliche Rede vorstellen, oder sie begleiten. Aber so wenig jemand, der vom Donner spricht, das Geräusch desselben

nachahmt, eben so wenig darf dieß der Tonkünstler thun. Was die Tonkünstler oft verleitet, in diesen Fehler zu verfallen, ist eine falsche Vergleichung, die sie zwischen der Bezeichnung durch Töne mit der durch Gebehrden anstellen. Wer z. B. die Worte: „tief unter mir werde ich den Erdball sehen," durch Gebehrden ausdrükken wollte, könnte bey dem Worte tief, die flache Hand langsam gegen die Erde bewegen, um seinen Gedanken anschaulicher zu machen; und so glaubt der Tonsetzer auch, daß er das Wort tief mit einem tiefen Tone bezeichnen müße. Allein wer sieht nicht, wie falsch die Vergleichung ist. Durch die erwähnte Gesticulation ziehen wir das Auge des Beobachters wirklich mit uns zur Erde hin, und bringen es gerade in die Lage, in der wir es haben wollten; durch den einzelnen tiefen Ton hingegen wird gar keine Vorstellung, weder von der Höhe noch der Tiefe eines körperlichen Gegenstandes erregt, und wer beständig aus diesem Tone spricht, wird uns nicht niedriger zu stehen scheinen, als der, dessen Stimme höher klingt.

540. Nach dieser kleinen Abschweifung keh-

ren wir zu unserm Gegenstande zurück. In allen Tonstücken ist die Melodie (537) das Wesentliche; und selbst, wenn mehrere Stimmen, oder mehrere Instrumente zusammen, oder nach einander sich hören lassen, braucht das Tonstück nur melodisch, brauchen alle Stimmen, wie die Künstler sich ausdrücken, nur all' unisono gesetzt zu seyn, und das Ganze wird doch seine Wirkung nicht verlieren. Auch wußten die Griechen größtentheils von nichts anderm, als von der Melodie, und jung und alt sang die nähmliche Melodie aus den nähmlichen Tönen, mit dem einzigen Unterschiede, daß die Alten die Töne um den doppelten Tetrachord, oder die jetzige Octave tiefer griffen. Allein in neuern Zeiten, wahrscheinlich im zwölften Jahrhundert, traf man mit dem vielstimmigen Gesang eine Aenderung, und führte die Harmonie ein, wodurch die Tonkunst ein ganz anderes Ansehen gewann. Wir wollen es versuchen, den Grund zu dieser Abänderung mit wenigem anzugeben, woraus die Erklärung dieses Wortes von selbst fließen wird.

541. Das Tonstück soll uns alle Mahl die

Empfin-

Empfindung bekannt machen, von welcher derjenige sich durchdrungen fühlt, der es absingt, oder spielt. (532) Sey es nun, daß mehrere Menschen zugleich singen, wie in einem Chore, oder, daß zwey oder drey u. s. w. nach und nach ein Duett, ein Trio und dergleichen anstimmen, so ist es höchst unwahrscheinlich, daß die Empfindung, die sie ausdrücken, bey allen in gleichem Grade herrschend seyn wird; vielmehr läßt es sich voraussetzen, daß sie sich in dem Gemüthe eines jeden nach der Eigenthümlichkeit seines Temperaments, seines Characters, und der Beziehung, in welcher er mit dem Gegenstande der Empfindung steht, umändern werde. Bey allem Zusammenstimmen in der Empfindung selbst, wird doch die Art der Aeusserung abwechseln; und so gleichsam, wenn mehrere Personen ihre gemeinschaftliche Sache vortragen, der eine das Wort führt, indeß die andern ihn nur unterstützen, einige seiner Worte auffassen, wiederholen und sie weiter ausführen, oder in ein anderes Licht stellen; eben so auch, wenn mehrere Menschen sich über den Gegenstand ihrer Empfindung äussern, wird einer von ihnen den Hauptvortrag

(Hauptpart) haben, indeß die übrigen im Ganzen zwar mit ihm übereinstimmen, aber doch im Einzelnen ihren eigenthümlichen Gesichtspunct, ihre eigenthümliche Empfindungsweise an den Tag legen, und ihn dadurch accompagniren.

542. Man hörte es der Erfahrung ab, auf welche Weise dieß geschehe, wie, bey aller Einheit in dem Hauptcharacter der Empfindung, es doch möglich sey, sie anders zu äussern. Man hörte, daß bey einem bloß melodisch, bloß einstimmig gesetzten Chore, die Stimmen nicht von gleichem Umfange waren, und die Basstimmen, die manche Töne gar nicht so angeben konnten, wie es die Noten verlangten, sich damit halfen, daß sie andere Töne, die noch in dem Umfange ihrer Stimmen lagen, ergriffen, um mit ihnen die Worte zu bezeichnen. Oft wurde dadurch freylich eine ganz andere Empfindung ausgedrückt, als der Künstler beabsichtigt hatte: die von den tiefern Stimmen aus Noth ergriffenen Töne stimmten mit dem Hauptpart nicht zusammen. Aber auch oft schadete es dem Ganzen nicht, und brachte dann nicht selten den Vortheil zu Wege, daß die Empfindung anders schattirt wurde.

Töne nun, die nicht zusammenstimmten, und die, zu gleicher Zeit angegeben, das Ohr ganz deutlich als verschiedene Töne unterscheidet, nannte man Dissonanzen, so wie diejenigen den Nahmen der Consonanzen erhielten, bey welchen das Ohr, aus der Zusammenstimmung derselben, nur Einen Ton zu hören glaubt.

543. Man ging weiter, und versuchte, ob es nicht möglich sey, durch die Vermischung der Dissonanzen mit den Consonanzen, den Mahler nachzuahmen, und eine Art von Schatten und Licht hervorzubringen; ob es nicht möglich sey, die letztern durch die erstern zu heben, und jene in diese aufzulösen. Es gelang, und man erfand die Lehre von den Accorden, oder der Vermischung der Consonanzen mit den Dissonanzen und der Auflösung der letztern in die erstern. Man setzte nun wirklich ganze Tonstücke melodisch für den Hauptpart, ließ ihn aber von den andern Stimmen, nach den Regeln von den Accorden, begleiten, und brachte solcher Gestalt ein harmonisches Ganzes heraus: so daß die Harmonie nichts anders ist, ls die Vereinigung mehre-

rer Stimmen mit der Melodie nach den Regeln von den Accorden.

544. Nun besitzt der Künstler alle Mittel, um das hervorzubringen, was man Mahlerey in der Musik nennt. Die Bewegung in der Melodie, und die Begleitung in der Harmonie biethen ihm hülfreich die Hand: die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung; die Unruhe, mit der die Begleitung dem Hauptpart gleichsam das Wort entreissen zu wollen scheint; die Ausführlichkeit, die sie dem Hauptgedanken giebt; das Unerwartete, mit dem sie einfällt — alles dieß sind die Mittel, deren er sich bedienen kann, um sein Gemähldе auszuführen, und seine Zuhörer bis zu sanft fließenden Thränen zu rühren, oder sie durch Schrecken bis zum Entsetzen zu erschüttern.

545. Aus allem diesem ergiebt sich erstlich, daß das erste und einzige Erforderniß eines guten Tonstückes Verständlichkeit sey. Mag der Künstler durch seine Composition noch so sehr seine Bekanntschaft mit der Harmonie zeigen, mag der Virtuose noch so sehr dadurch Gelegenheit finden, für die Gewandheit seiner

Kehle, oder die Biegsamkeit seiner Finger alles Lob einzuärndten; verstehen wir die Musik nicht, setzt sie uns in keine bestimmte Empfindung, so sey man gerecht, und verwundere sich über diesen musikalischen Seiltänzer, aber als Tonkünstler wird ihm der ächte Geschmack keinen Beyfall schenken können.

546. Es ergiebt sich aber zweytens auch das Resultat, daß die Tonkunst, in so fern sie Theile zusammenstellt, aus denen die Einbildungskraft ein Ganzes erzeugt, eine schöne Kunst sey; in so fern sie aber mahlt, und es zu ihrem Hauptgeschäfte macht, uns in eine bestimmte Empfindung zu versetzen, uns zu interessiren (197) ist ihre Schönheit nur angehängte Schönheit. (191)

XX.

(Von der Farbengebung.)

547. Wenn aber die einzelnen Töne der Musik eine Erschütterung in unserm Nervensystem erregen, uns zu einem gewissen Gefühle stimmen, und dem Künstler den Weg eröffnen, durch die Zusammenstellung mehrerer uns zu interessiren, und in eine bestimmte Empfin-

dung zu setzen; so gebricht diese Eigenschaft den einzelnen Farben, und daher wird das aus ihnen nach und nach hervorgehende Ganze wohl eine schöne Form haben, aber uns nie das hohe Gefühl einflößen können, das sich unserer durch Anhörung eines Tonstückes bemeistert.

548. Auch bey den Farben, und noch früher als bey den Tönen, hatte man bemerkt, daß das Auge bey manchen derselben, die neben einander liegen, oder auf einander folgen, eine Art von Zusammenhang entdecke; indeß ihm andere so abgeschnitten von einander scheinen, daß es ihm schwer fällt, von der einen auf die andere überzugehen. So wie die sieben Farben im Regenbogen liegen, laufen sie auf die lieblichste Weise in einander; da es uns hingegen unmöglich fällt, das Hochrothe dicht neben das Dunkelgrüne so zu stellen, daß wir nicht beyde als scharf abgeschnitten von einander betrachten müßten. Man nannte daher solche Farben, deren unmittelbare Zusammenstellung dem Auge wehe thut, Dissonanzen, so wie sie im Gegentheil Consonanzen hießen, wenn dieser Fall nicht eintrat; und nun suchte man von der Erfahrung

zu erforschen, welche Farben zwischen zwey Dissonanzen als Mittelfarben aufgetragen werden müßten, damit sie, anstatt grell abzustechen und das Auge durch ihre Härte zu beleidigen, eine Art von Harmonie bilden mögen.

549. So weit ist diese Untersuchung für den Mahler von der äußersten Wichtigkeit. Er, der den Gesichtssinn befriedigen, und daher die Gegenstände mit ihren eigenthümlichen Farben, ihrem eigenthümlichen Colorit darstellen muß, kann die Lehre von der Harmonie (548) nicht entbehren. Von ihr muß er es erfahren, welcher dunkeln Farben er sich als Schattens bedienen müsse, um seinen Hauptgegenstand ins Licht zu setzen, ihn hervorspringend zu machen, und dem Ganzen dadurch sowohl Haltung (321) zu geben, als es abzuründen; von ihr muß er es erfahren, welche Massen, als eine Menge nebeneinander liegender, sich unterstützender Farben, er aufzutragen, und in welche Zwischenweiten er zwey Hauptfarben zu setzen habe, damit das Ganze nicht fleckigt und grell erscheine. Aber alles dieses betrifft nur den Mahler, als Künst-

ler des Raumes. Hier müssen wir von der Harmonie der Farben in ganz anderer Hinsicht sprechen, und den falschen Grund aufdekken, auf den man aus der Farbengebung eine Kunst der Zeit aufzuführen gedachte.

550. Zuerst ist es gewiß, daß die Farben, wie die Töne, in Octaven, oder vielmehr tetranomisch fortschreiten. Wie es in der Musik sieben Haupttöne giebt, so finden sich im Regenbogen purpur, roth, orange, gelb, grün, blau und violet, also ebenfalls sieben Hauptfarben, in die sich das weisse Sonnenlicht spalten läßt, um sich nicht weiter spalten zu lassen. Für die Pigmente, oder Materialien aus denen man den Farbenstoff zieht, schreiten die Farben nur tetranomisch fort, indem aus purpur, gelb und violet, also immer aus der ersten und vierten Farbe des Regenbogens, höchstens mit einem Zusatze von schwarz und weiß, sich alle Farben herausbringen lassen.

551. Ausser dieser Aehnlichkeit zwischen Farben und Tönen, trifft man noch eine andere an. Die Töne der verschiedenen Instrumente bringen wirklich ein verschiedenes Gefühl in uns hervor, ohne daß der Seelenlehrer im

Stande wäre, sich auch nur muthmaßlich einen Grund davon anzugeben; wenn uns der Klang der Trompete zur Munterkeit weckt, stimmt uns der Ton der Harmonica zur Traurigkeit. Nun sinnbildert die Phantasie des Menschen mit den Farben etwas Aehnliches, und legt jeder Farbe, wie es die Künstler nennen, einen Ton bey, oder die Fähigkeit, in uns ein gewisses Gefühl zu erregen: schwarz hat einen düstern, traurigen Ton, violet einen sanften, grün einen freudigen, roth einen trotzigen u. s. w.

552. So viel Wahrheit in diesen beyden Bemerkungen liegt, und so wichtig vorzüglich die letztere für den Mahler ist, so falsch fällt doch die Anwendung aus, die man davon machen zu können glaubte. Für den Mahler hat es allerdings seine volle Gültigkeit, daß er in der Wahl des Tons seiner Farben sehr behutsam seyn muß, und er würde einer ganzen Landschaft ihr lachendes Ansehen benehmen, wenn er den Ton der Wolken oder des Grundes zu düster nähme. Aber weiter ist auch hieraus nichts zu folgern.

553. Nun griff man doch diese Aehnlich

keit zwischen Farben und Tönen auf, und schloß folgender Gestalt. Haben die Farben ihre Octaven und ihre Töne, so wird sich durch sie bewirken lassen, was man zu aller Zeit durch die Musik bewirkt hat. Eine Reihe von gefärbten Stückchen Zeugs, die, nach ihren Octaven geordnet, nebeneinander liegen, und durch eine der Claviatur ähnliche Vorrichtung, bald einzeln, bald in Begleitung mit andern zum Vorschein kommen, müssen, so schloß man, ein vollkommen melodisches Farbenstück geben, und das höchste Vergnügen gewähren können: ihr Rhythmus, ihr Tact, und die Langsamkeit oder Schnelligkeit der Bewegung muß eben so gut eine Empfindung mahlen können, als dieß durch ähnliche Mittel bey den hörbaren Tönen angeht. Von diesen Gründen unterstützt, bauete man das Farbenclavier.

554. Es that gar keine Wirkung; und selbst nachdem man es durch eine sehr sinnreiche Vorrichtung dahin gebracht hat, daß an diesem Farbenspiele ein eben so großes Publicum, als an einem Tonstücke Theil nehmen kann, und man dadurch einer wesentlichen Unvollkom-

menheit abgeholfen hatte, entsprach die Wirkung der Erwartung dennoch nicht. Schwerlich konnte sie ihr auch entsprechen; die Aehnlichkeit zwischen Farben und Tönen, die dieser Erfindung den Ursprung gab, ist bloß von ihrer ähnlichen Benennung hergenommen: in ihrem Wesen sind sie sehr verschieden. Die Accorde der Musik haben materiale Aehnlichkeit, da hingegen die der Farben eine formale Aehnlichkeit besitzen. Der harmonische Dreyklang bildet in der Musik deßhalb einen vollkommenen Accord, weil die Terz mit der Quinte, und diese abermals mit der Octave des Grundtons mitklingt: wer die Octave anschlägt, hört in der längern Vibration dieser Saite, jene beyden Töne zugleich mit, und daher können sie, da sie materiell ähnlich sind, zugleich gegriffen, von der Einbildungskraft nicht als verschieden betrachtet werden, müssen sie zusammen nur wie Ein Ton klingen. Bey den Farben hingegen besteht der Accord derselben nicht darin, daß man drey nebeneinander gestellte Farben, wie violet, blau und grün, als Eine Farbe sieht: sie werden durch diese Zusammenstellung nicht gemischt, sondern sie bleiben getrennt, bleiben

nach wie vor drey Farben, und der ganze Vortheil besteht bloß, daß uns der Uebergang von dem Violeten auf das Grüne, durch das Blaue, als die Mittelfarbe, erleichtert wird. In dem Violeten sehen wir nicht der Materie nach blau und grün, wie wir in der Octave die Quint und die Terz hören, sondern jede Farbe steht einzeln da, und bloß weil das Violete eine größere formale Aehnlichkeit mit dem Blauen, als mit dem Grünen hat, gefällt es uns besser, wenn die Harmonie beobachtet worden ist.

555. So gegründet es daher auch ist, daß jede Farbe ihren Ton hat, und uns zu irgend einer Empfindung stimmt; die folgende darauf zum Vorschein kommende Farbe hat nichts mit dieser Empfindung gemeinschaftliches, und wendet uns gerade von dieser Empfindung weg. Wenn es wahr ist, daß der Ton h auf der Harmonica z. B. uns zur Traurigkeit stimmt, so weiß der Künstler, daß h es nicht thun könnte, wenn e und g nicht Antheil daran hätten. Diese klingen mit h, und indem er diese drey Töne greift, unterhält er eine und die nähmliche Empfindung in uns. Wenn aber

auch das Blaßrothe den Ton der Munterkeit bezeichnet, so hat hieran keine andere Farbe den geringsten Antheil, und um dieses Gefühl fortgesetzt zu unterhalten, möchte es eben so willkührlich seyn, das Bleumourant als das Strohgelbe darauf folgen zu lassen, da beyde fast den nähmlichen Ton haben. Wenn also auch gar nicht zu läugnen steht, daß das Farbenclavier uns, durch die formale Aehnlichkeit der Farben, eine schöne Augenweide gewähren könne, so wird doch das Ganze bloß als eine freye Schönheit (361) zu betrachten seyn, die nichts bezeichnet, und bey der wir, wie beym Arabesken, bloß Wohlgefallen an der Form, aber keine ästhetische Wahrheit finden können.

XXI.

(Unterabtheilung der Künste des Raumes und Zeit zugleich.)

556. Die Betrachtungen, die wir bisher über die Künste des Raumes und die der Zeit angestellt haben, erleichtern uns die Uebersicht von denen, die wir zu den Künsten des Raumes und der Zeit zugleich zählen. (332) Denn jede in diese Classe gehörige Kunst hat zwey

Gesichtspuncte, aus denen sie betrachtet werden kann, und daher beurtheilt werden muß: sie zeigt sich als Kunst des Raumes, aber auch zugleich als Kunst der Zeit. Daher wird einer Seits der Künstler, der durch sie den Geschmack befriedigen will, alle für die Bestandtheile seiner Kunst gegebene Regeln vor Augen haben und befolgen müssen; von der andern Seite aber wird auch hier nur in sofern von andern, neuen Regeln gesprochen werden können, als aus der Mischung der Bestandtheile zu einem Ganzen, eine Aenderung im Wesen der Bestandtheile selbst vorgeht.

557. Um aber die Künste kennen zu lernen, die hieher gehören, so bemerken wir, daß alle etwas Bewegliches im Raume darstellen müssen; denn nur das, was sich im Raume bewegt, ist etwas das im Raume und der Zeit zugleich angeschaut wird. Da giebt es dann

a) Schauspielkunst, durch welche uns der Künstler eine Begebenheit mit allem, was sich von ihr in der Zeit nach und nach, und im Raume zugleich für das Gehör und das Gesicht geben läßt, als ein schönes Ganzes darzustellen sucht.

b) Gartenkunst, welche mehrere Theile der Naturerzeugnisse im Raume zusammenstellt, damit sie vom Beobachter gesehen, und durch seine Bewegung nach und nach in der Zeit als schönes Ganzes verbunden werden mögen. Ferner

c) Tanzkunst, in welcher ein schönes Ganzes für das Gesicht, durch die Bewegung, welche Menschen nach und nach im Raume vornehmen, erzeugt wird. Endlich

d) Beleuchtungskunst, worin ein Gegenstand im Raume, durch die Bewegung des Lichts, nach und nach als schönes Ganzes erscheint.

XXII.

(Schauspielkunst.)

558. Betrachten wir die Schauspielkunst nach der obigen Erklärung, so sehen wir, daß sie aus zwey Theilen besteht: der Künstler muß uns das Ganze der Begebenheit nach und nach hören lassen, und auch das von ihr zeigen, was davon gesehen werden kann. Nun aber ist das Schauspiel ein Gedicht, stellt also die Begebenheit durch articulirte Töne, durch Worte

dar. (414) Daher ist das erste Erforderniß des Schauspielers, daß er uns diese Worte, als Theile des Schauspiels, auf eine schöne Weise hören lasse, daß er die Declamation verstehe.

559. Deutlichkeit in der Aussprache eines jeden Wortes, richtige Eintheilung der Perioden in ihre kleinern Einschnitte, und ein gewisser Wohlklang der Stimme, der es uns nicht zuwider mache, den Schauspieler anzuhören, sind gewiß die unerläßlichsten Bedingungen für den guten Declamator. Aber dieß ist bey weitem nicht hinreichend. Wie der Tonkünstler, muß auch er durch die Schnelligkeit oder Langsamkeit, mit der er die Worte ausspricht, durch den Gang der Rede, selbst dem verständlich werden, der von der Sprache nichts versteht, und der die ausgesprochenen Worte nur als unarticulirte Töne betrachtet. Seine Rede muß ein äusseres Zeichen von dem seyn, was in seinem Innern vorzugehen scheint, soll durch diese gegebenen Merkmahle, den innern Zustand seines Gemüths von unserer Einbildungskraft ersetzen lassen, soll uns darüber täuschen. Aber wenn der Zorn die Worte in

einander verschlingt, und mit dem Steigen desselben auch ihm die Kraft gebricht, sich aller Sprachwerkzeuge gehörig zu bedienen; wenn die Zärtlichkeit ihre Worte dehnt, und beym sanften Schmachten sich ganze Perioden in einzelne Laute verlieren; wenn also jedes Gefühl und jeder Affect seinen eigenen Gang der Rede hat: so muß der Künstler die Natur hierüber zu Rathe ziehen, sie vollständig, aber verschönert nachahmen, damit auch durch diese Nachahmung sich uns das Innere seiner Seele aufschließe, und wir den Gang seiner Rede dem angemessen finden mögen, was er darstellen will.

560. Aber eben weil der Schauspieler in seiner Declamation schöner Künstler seyn muß, liegt es ihm ob, sich auch hierbey eine Normalidee zu entwerfen, und sich von dem platten, nichtssagenden sogenannten Conversationston eben so weit zu entfernen, als von jenem stets singenden und schleppenden Ton, den man, wiewohl mit Unrecht, den pathetischen nennt. So wenig wie es erlaubt ist, einen Bettler auf der Bühne in jener Kleidung darzustellen, die im wirklichen

Leben, wo nicht Mitleiden, doch Ekel erregt; so wenig man von der andern Seite ihm Kleider geben darf, die Wohlstand verrathen: eben so wenig darf der Schauspieler die Sprache des Pöbels nachahmen, wenn er einen Mann aus der gemeinern Menschenclasse vorzustellen hat, noch darf er beständig so sprechen, als wollte er das Parterre zu einer großen Handlung bereden. Es läßt sich hierüber keine andere Regel festsetzen, als die: der Schauspieler spreche in jedem Falle, wie gebildete Menschen, in seine Lage versetzt, wirklich sprechen würden; und nun überlasse man es ihm, den Ton gebildeter Leute sowohl, als seine Rolle zu studiren. Da wird er finden, daß seine Sprache oft feyerlicher, kräftiger werden, und sich von dem gewöhnlichen, schleichenden Gang der Conversation entfernen müsse; wird finden, wie fehlerhaft es sey, eine Einförmigkeit sowohl, als eine Beharrlichkeit im Tempo zu beobachten. Der erste dieser Fehler, den man Monotonie nennt, rührt gewöhnlich von einem Mangel an Talent her. Schauspieler, die oft den Character, den sie zu spielen haben, sehr richtig fühlen, aber die Gabe

noch nicht besitzen, ihn ausser sich darzustellen, glauben wirklich alles so zu sagen, wie es gesagt werden sollte: sie sind monoton, und hören in sich Abwechselung. Es geht ihnen, wie Leuten, die eine Sprache erlernen, und wirklich glauben, sie richtig auszusprechen, weil die fehlerhafte Aussprache in ihren Ohren noch wie richtig klingt, und sie noch kein Gehör für den Unterschied beyder haben. Der andere dieser Fehler, die Beharrlichkeit im Tempo, zeigt, daß der Schauspieler ganz und gar für die Bühne verdorben sey. Die schlichten Worte: Morgen sehen Sie mich wieder, wie ganz anders werden sie jedes Mahl declamirt werden müssen! Anders spricht sie der Liebhaber aus, der jede Stunde für verloren hält, die er nicht bey seiner Geliebten zubringt; anders der Gläubiger, der, mit dem Verhaftsbefehle in der Tasche, seinem Schuldner andeutet, daß er morgen in Begleitung der Wache kommen werde; und anders der beleidigte Stolz, der Morgen, mit den Waffen in der Hand, für seine gekränkte Ehre Genugthuung fordern wird. Wer hier beharrlich im Tempo seyn, und den nähmlichen Ausdruck nicht seiner Be-

deutung gemäß abändern wollte, würde den besten Beweis von seiner Unfähigkeit zum Schauspieler ablegen.

561. Der Schauspieler soll uns aber auch von der Begebenheit alles sehen lassen, was von ihr gesehen werden kann, und muß daher ebenfalls bei diesem Theile seiner Kunst, den man die Action nennt, als schöner Künstler verfahren, und sich den Bildhauer zum Muster wählen. Jede Gebehrde, jeder Zug in seinem Gesichte muß etwas bezeichnen, muß uns, auch von keinen Worten begleitet, den Zustand seines Gemüthes andeuten, und selbst dem verständlich seyn, der nichts von der Sprache versteht. Durch nichts drückt sich nähmlich der Mensch bestimmter und unzweydeutiger aus, als durch Gebehrden und Mienen. Wenn er es auch in seiner Gewalt hat, seiner Zunge zu gebieten, und sie Worte sprechen zu lassen, denen sein Herz nicht zustimmt, so erfordert es doch die größte Verstellungskunst, um nicht durch eine unwillkührliche Gebehrde, eine unwillkührliche Veränderung der Gesichtszüge, sein Innerstes aufzuschließen. Diese unwillkührlichen Aeusserungen des Menschen, diese

allen Völkern der Erde verständliche Sprache, mache der Schauspieler zu seinem Studium, wenn er seiner Action den Ausdruck der Wahrheit geben will.

562. Aber der Schauspieler ist schöner Künstler, und eine Action kann, bey aller Wahrheit, nicht schön seyn. Dazu wähle er den Bildhauer zum Muster; er frage sich, ob er dem Bildhauer in dem Augenblicke der Action zum Modell sitzen könnte, ob seine Stellung, ob sein ganzes Spiel, in Marmor gehauen, dem ächten Geschmacke gefallen würde. In der ganzen Dauer der Handlung muß der Schauspieler, einzeln sowohl als im Zusammenseyn mit andern, eine Art von Cyklus vorstellen, der vom Bildhauer durch verschiedene Statuen und Gruppen nachgebildet werden kann. Er vermeide daher alles Eckige, alles Unanständige, und frage sich beständig: würde dieß Moment, vom räumlichen Künstler so dargestellt, wie ich es gebe, auch gefallen können?

563. Einen großen Vortheil vor dem Bildhauer hat der Schauspieler, und der entspringt ihm daraus, daß er auch Künstler der Zeit ist.

Wenn jener, wie wir oben (435) gezeigt haben, nur Ein Moment besitzt, und daher keinen Affect bis auf den höchsten Grad treiben darf, ohne die Wirkung des Ganzen zu zerstören: kann der Schauspieler, wie der Dichter, den höchsten Affect genugsam vorbereiten, ihn hinreichend motiviren (420) und ihn so weit ausführen, als er noch innerhalb der Grenze des Anständigen (283) liegt. Zorn, Wuth und alle Passionen können seine Seele bestürmen, kann sein Spiel ohne alle Milderung darstellen: es wird gefallen, wenn es hinreichend motivirt und daher mit Wahrheit dargestellt ist. Nur hüte er sich dabey den Anstand zu beleidigen, und die Grenzlinie zwischen dem Schauspieler und dem bloßen Nachahmer zu überschreiten. Er vergesse nicht, daß er Künstler seyn, uns in jedem Momente seines Spiels einen Theil von dem Ganzen liefern will, das die Einbildungskraft nach und nach zusammensetzen soll. Sie will er daher in Thätigkeit setzen, und durch täuschendes Spiel uns ein Wohlgefallen einflößen, das aus der Einsicht in die Wahrheit der Darstellung, und aus der leichten Thätigkeit der Einbildungskraft zusammen-

gesetzt ist. (353) Giebt er uns daher alle Merkmahle, oder doch wenigstens den größten Theil von denen, die seinen Gegenstand bezeichnen, so würden wir uns vielleicht über die Wahrheit seiner Nachahmung verwundern, aber eben weil dann die Einbildungskraft nichts zu erzeugen hat, sein Spiel als Künstler verabscheuen. Wer im Zorn mit Händen und Füßen stampft, wessen Sterben mehr als etwas schweres Einschlafen ist u. dgl., ist sehr wahr, aber für die Einbildungskraft nur zu wahr; sie hat dabey nichts zu ergänzen, und bleibt entweder kalt oder wird dadurch übersättigt. (439)

564. Hat aber die Wahl zwischen dem Zuviel und dem Zuwenig schon ihre große Schwierigkeit, so gehört wirklich das größte Genie von Seiten des Schauspielers dazu, sich in den Gemüthszustand dessen zu versetzen, dessen Rolle er zu spielen hat. Kann er dieß nicht, weiß er nicht genau durch eigne Erfahrung, wie sich jeder Affect äussert, wie ihm, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, zu Muthe ist, so wird er ihn nie, selbst bey der häufigsten Beobachtung in andern Menschen, mit

Wahrheit darstellen können. Aber doch darf er in der ganzen Zeit seines Spieles nichts, gar nichts von allem dem wirklich empfinden, was er andere empfinden lassen will. Hat seine Rolle nur den mindesten Bezug auf seine wirkliche Lage, so wird er sich, aber nicht den vom Dichter ihm vorgeschriebenen Character schildern: die Wirklichkeit verdrängt die Erdichtung; er wird bey traurigen Stellen wirklich weinen, und nicht geschwind genug in die Stimmung übergehen können, die der erdichtete Character von ihm verlangt. Der Schauspieler sollte alles empfunden haben, aber nichts empfinden.

XXIII.

(Gartenkunst und Tanzkunst.)

565. Die Gartenkunst hat, nach dem Begriffe, den wir davon (557, b) aufstellten, zwey Absichten zu erfüllen. Die von der Natur entlehnten Materialien, die uns der Gartenkünstler zusammenstellt, um sie von der Einbildungskraft des Beobachters zusammenfassen zu lassen, müssen diesem sowohl, wenn er in Ruhe bleibt, und einen bestimmten Gesichtspunct

wählt, als auch wenn er seinen Gesichtspunct, durch das Herumwandeln im Garten, verändert, als schönes Ganzes gefallen. Für den ruhigen Beobachter ist er demnach Landschaftmahler, und muß wie dieser nur Theile vereinigen, deren Daseyn nebeneinander in einem Gemählde den Beyfall des Kenners erhalten könnte. So wie es aber dem Künstler einer gemahlten Landschaft immer möglich fällt, uns in eine bestimmte Empfindung beym Anblicke seines Werkes zu versetzen; eben so, und noch weit mehr steht es in der Gewalt des Gartenkünstlers, uns durch den Anblick der mit Genie g e o r d n e t e n Natur, bald Ehrfurcht, bald zarte, sanfte Schwärmerey, und bald Bewunderung für den S c h ö p f e r derselben einzuflößen.

566. Und wie viel leichter fällt es auch dem Gartenkünstler, alles dieß zu bewirken! Indeß der Landschaftmahler sich als Mann von Talent selbst in der Darstellung der einzelnen Theile zeigen, indeß er nach der Wahrheit des Farbentons, (551) des Baumschlages ängstlich suchen muß, und bey allem dem nur solche Lichter anbringen kann, die ruhig

bleiben; findet der Gartenkünstler dieß alles von der Hand der Natur vorgearbeitet, findet die Beleuchtung durch jene sich stets bewegenden Himmelskörper, die sein Werk in jedem Momente anders schattiren, und in jedem Momente neuen Reitz darüber verbreiten. Jedes Lüftchen bringt Bewegung in dem Laubwerke hervor, und der Gesang der lebendigen Vögel belebt die todte Natur, und reißt die Einbildungskraft mit sich zu dem Gedanken fort, daß dieser Gesang die Mysterien der Liebe verrathe, und die Natur durch ihn singend die Fortdauer der Geschlechter verkündige. Was soll hier jene nichtssagende Steifheit der französischen Gärten, in denen man das Ganze sowohl, als die einzelnen Partieen, wie den Grundriß eines Hauses, vollkommen eurythmisch ordnet. Die Natur in ihrer Unordnung gefällt schon an und für sich hinreichend, beschäftigt die Einbildungskraft hinlänglich, und bedarf jene Nothhülfe nicht vom armen Baumeister anzunehmen. Die Eurythmie bewirkt leichte Zusammenfassung des Ganzen, bewirkt daher höchstens Schönheit, die uns ruhig läßt: (143) die Unordnung der Natur regt unsere

Phantasie auf, und stimmt sie zu weit höhern Gefühlen. Diese zu bewirken und zu unterhalten, sey die einzige Absicht des Gartenkünstlers, und um sie zu erreichen, bedarf er der Eurythmie nicht. Vollends da der Garten nicht zum bloßen Anschauen aus einem Gesichtspuncte, sondern zum herumwandern gemacht ist, fällt bey ihm aller Vortheil weg, den der Baumeister aus der Eurythmie schöpft. Denn nur wenn wir den Grundriß des Gartens betrachten, und also einen festen Standort wählen, machen alle von der Mittellinie gleich weit abstehende Gegenstände auf beyde Augen den nähmlichen Eindruck zu gleicher Zeit, und bewirken dadurch die schnellere Zusammenfassung des Ganzen. Für den im Garten Herumwandernden aber bleibt diese Anordnung der Theile ohne allen Nutzen, da er keinen festen Standpunct behält.

567. Versteht man daher unter englische Gärten eine solche Anordnung der einzelnen Partieen eines Gartens, bey der die Einbildungskraft, durch die Auffassung des stets Neuen, und daher Unerwarteten, beständig thätig erhalten wird; so verdienen sie gewiß

den Vorzug vor den französischen Gärten; sie gewähren dem Künstler den Vortheil, unser Gemüth sowohl zur Bewunderung, als zur sanften Rührung zu stimmen. Denn er kann sich des Contrastes bedienen, und durch die Empfindung, in die uns die Partie gesetzt hat, aus der wir heraustreten, den Anblick der nun zum Vorschein kommenden schrecklichen Partie noch schrecklicher, oder den der sanften, rührend machen. Alles dieß muß der französische Garten entbehren, ohne uns für den Verlust eines so großen Genusses den mindesten Ersatz zu liefern.

568. Freylich läßt sich der englische Gartengeschmack nur da, wo eine solche Abwechselung möglich ist, also nur bey großen Gärten anbringen. Den Reichthum der Natur in einen Bezirk von einem halben Joche hineinzwingen wollen, hieße Bettlerstolz verrathen; und in einem Gärtchen, das ein Privatmann hinter seinem Hause hat, und bey dem es ihm mehr um die ruhige Erholung im Freyen, als ums Herumwandern und Denken zu thun ist, mag der französische Garten noch das Gute haben, daß er den Blicken

feines in einer Laube ruhig sitzenden Eigenthümers, ein schön geordnetes Ganzes darbietet. Der Beobachter hat hier wirklich einen festen Standpunkt, betrachtet seinen Garten wie den Grundriß seines Hauses: und da thut es ihm wohl, wenn er so alles mit einem Blicke übersehen kann. Wer aber wollte die ganze Gartenkunst bloß auf die Augenweide dessen beschränken, der müde genug ist, um nicht mehr in der Natur fortschreiten zu können oder zu wollen! Selbst in seinem Garten stelle uns der Künstler die Lehre auf: daß es dem Menschen, bey allem was Natur heißt, nur durch Fortschreiten möglich falle, das Ganze zu umfassen, oder sich ihm zu nähern.

569. So wie aber der Grundriß eines französischen Gartens eine Art von arabesker Zeichnung vorstellt, und daher bloß als freye Schönheit beurtheilt werden kann; eben so bringt der gemeine Tanz einen Grundriß hervor, der ebenfalls nichts bezeichnet, und dessen Form sich bloß den Regeln der freyen Schönheit unterwirft. In der That drücken Minuet und Walzer gar nichts aus; und höchstens könnte man in der Gruppirung der Tän-

zer einige wenige Stellungen finden, die für den Bildhauer und Zeichner brauchbar wären, aber ebenfalls nur als freye Schönheiten, ohne Bedeutsamkeit, ohne innere ästhetische Wahrheit. Selbst das Fliehen und Wiederzusammenkommen der Tänzer im Minuet, und das Verschlingen derselben im Walzer, selbst dieses Wenige, bey welchem man noch einiger Maßen eine Art von Liebesspiel denken könnte, wird in der langen Dauer des Tanzes so oft und so ganz auf die nähmliche Weise wiederholt, daß es für den Zuschauer alle Bedeutsamkeit verliert, und auch die Tänzer mehr Vergnügen aus dem durch den Tanz auf mancherley Art beförderten Umlauf des Bluts schöpfen, als durch den Anblick einer schönen Form, und durch die Einsicht in die Wahrheit der Darstellung.

570. Höher steht schon die Angloise und die Quadrille. In ihnen kann der Künstler durch die Schönheit der Formen und der Gruppen wirklich etwas bezeichnen wollen: durch sie und den langsamen oder geschwinden Gang des Tanzes; durch die anscheinende Unordnung, mit der sich die Masse verwickelt, und

die Theile sich dann wieder plötzlich in die schönste Ordnung auflösen; durch die Art und Weise, wie hier eine Partie freudig durch einander hüpft, indeß dort eine andere bedächtlich langsam, wie im Triumphe daher schreitet — durch alles dieß ist der Künstler im Stande in das Gemüth der Zuschauer manche Empfindung zu mahlen, und von ihnen für die Wahrheit der Darstellung ihren Beyfall einzuärndten. Freylich sagen unsre mehresten gesellschaftlichen Tänze gar nichts; man bleibt bey den schon so abgegriffenen Formen der Chaine, des Dos a Dos u. d. gl. so beharrlich stehen, und glaubt so sicher die Touren geändert zu haben, wenn man heute erst die Chaine und dann das Kreuz, und morgen erst das Kreuz und dann die Chaine macht, daß selbst die ursprüngliche Bedeutung dieser Formen verloren geht, und sie gar keine Aufmerksamkeit erregen. Man freuet sich mehr mit der Freude der Tänzer, als über ihren Tanz. Aber der Idee nach könnte selbst der gesellschaftliche Tanz von der größten Bedeutsamkeit werden, und die Wenigen, die sich zur Ausführung desselben hingeben wollten, dürf-

ten auf den Dank aller Anwesenden sicher rechnen, weil sie ihnen nicht nur schöne Formen zeigen, sondern höhere Gefühle einflößen würden.

571. Vollends aber muß dieß die einzige Absicht des Balletmeisters seyn. Jede Bewegung und jede Gebehrde des einzelnen Tänzers, jede in einander sich verschlingende Gruppe von Figuranten muß etwas bezeichnen, muß eine Handlung ausdrücken, und den Gemüthszustand der Handelnden verrathen. Gebehrdensprache ist ältern Ursprungs als die Sprache mit Tönen: die Menschen haben früher Bedürfnisse und Gefühle, als Begriffe und Worte. Aber Gefühle und Bedürfnisse deuten den Gegenstand ihres Begehrens durch Zeichen an, die auf dem ganzen Erdboden verständlich sind, durch Bewegungen, die das Menschengeschlecht von der Natur selbst erlernt hat. Daher muß der Gedanke des Balletmeisters immer dahin gehen, eine ganze Handlung so darzustellen, wie sie von Menschen begangen würde, die nicht durch Worte mit einander reden könnten, und sich doch ihre Gefühle und Bedürfnisse mittheilen wollten; aber eben daher

her giebt es auch einen doppelten Gesichts-punct, aus dem das Ballet betrachtet werden muß.

572. Als Handlung, die vor unsern Augen nach und nach vorgeht, gehört der Inhalt des Ballets zu den Künsten der Zeit, nahmentlich zu den Schauspielen, gehört dessen Darstellung zur Schauspielkunst. Daher müssen in dem Ballete alle Regeln beyder Künste beobachtet werden. Die Handlung muß motivirt seyn: wir müssen nicht nur jede Bewegung verstehen, sondern auch den Grund einsehen, warum sie gerade jetzt gemacht wird, und wie sie in das Ganze eingreift. Wie unzweckmäßig daher mehrere Tänzer zusammen oder einzeln bloß herumhüpfen, durch manchen künstlichen Sprung die Biegsamkeit ihrer Füße zeigen zu lassen, und dieß für ein Ballet ausgeben zu wollen. Ist der Künstler nicht von Noverre's Geist beseelt, versteht er es nicht in dem Gange des Ballets die Handlung deutlich zu zeigen, die er vorstellen will, sieht man nicht deutlich die Verwickelung und die Auflösung (498) durch Gebehrdenspiel vorgetragen, und lernt man nicht durch des Tän-

zers Spiel die Musik des Ballets besser verstehen; so mag das Ganze wohl eine sehr angenehme Unterhaltung gewähren, mag es wohl ein Tanz genannt werden, aber ein Ballet ist es nicht.

573. In so fern aber in dem Ballete alle Gedanken bloß durch Bewegungen im Raume ausgedrückt werden können, gehört jeder einzelne Theil von demselben vor den Richterstuhl des räumlichen Künstlers, und muß das Ganze wie eine Art von Cyklus betrachtet werden, in welchem man eine ganze Handlung durch Abbildungen im Raume nach und nach vorstellt. Der Künstler muß jedes Moment so betrachten, als sollte es vom Bildhauer oder Mahler bearbeitet werden, und muß sich daher solche Formen zu geben wissen, die, vom Bildner dargestellt, schön ausfielen.

574. Aber eben weil das Ballet zu den Künsten des Raumes und der Zeit zugleich gehört, fließt für den Künstler eine eigene Quelle, aus der er vorzugsweise schöpfen kann. Ihm, wie dem Dichter, steht es frey, die Affecte bis auf den höchsten Grad (434) zu treiben, weil er sie motiviren kann; ihm, wie

dem Dichter, steht es frey, transitorische Handlungen darzustellen, und doch vom Zuschauer zu verlangen, daß er das Ganze nach und nach zusammenfassen soll. Jedes Moment giebt ein Bild im Raume, das sich dem Gemüthe des Zuschauers tief einprägt; jedes folgende liefert wieder ein neues, verdrängt aber das alte nicht, und wird von der Einbildungskraft sorgfältig gesammelt. Aber auch ihm wie dem räumlichen Künstler steht es frey, bey einem Momente so lange zu verweilen, als er will, und so viel Nebenaffecte in sein Gemählde zu legen, als er kann.

575. Betrachtet man daher das Ballet aus diesem Gesichtspuncte, so sieht man leicht ein, wie unschicklich es sey, die Figuranten auf beyden Seiten der Bühne vollkommen eurythmisch zu vertheilen, und ihnen gleiche Bewegungen vorzuschreiben. Man stelle sich ein solches Moment vom Mahler ausgeführt vor, und frage sich, ob die schönste Form, die vielleicht durch die Gruppirung hervorgeht, uns für den Mangel an Handlung und Leben schadlos halten könne. Vierzig Figuren, wird man gewiß antworten, die zu gleicher Zeit

einerley Bewegung machen, zeigen an, daß es Maschinen und keine lebendige Menschen sind. Leben heißt: freye Thätigkeit äußern, und um sein Leben zu beweisen, muß selbst der Figurant mit in die Handlung verflochten seyn; er helfe die Handlung ausmahlen, die der Solotänzer nur skitzirt, gebe Schatten und Licht, wo dieser nur Umrisse zeichnet, und der Chor von Figuranten zeige in einem freudigen oder rührenden Tanze seine Theilnahme an dem Glücke oder Unglücke des Helden, aber immer als Menschen, die Meister ihres Willens sind.

576. Man theilt die Ballete gewöhnlich in heroische und pastorale, und wählt zu diesen eine Handlung, die, mit Worten ausgedrückt, eine Operette, zu jenen aber eine solche, die ein Trauerspiel geben würde. Man führt das Beyspiel der Alten als Beweis an, daß das heroische Ballet nicht minder wirksam als das Pastorale seyn könne. Allein sey es, daß den Alten heroische Thaten weit gewöhnlicher waren, als sie uns sind; sey es, daß wir es gegen die Würde eines Helden halten, sich so stark durch die Gebehrden aus-

zudrücken, wie der Tänzer es thun muß; oder sey es endlich die Unfähigkeit unserer Tänzer, das Heroische richtig zu geben — genug das heroische Ballet fällt ohne alle Wirkung aus. Man bewundert das Spiel der Künstler, wird von jedem allein, als Theil vom Ganzen, hingerissen, aber der Zweck des Trauerspi'els, Ehrfurcht einzuflößen, und uns zwischen Schrekken und Mitleiden hin und her zu werfen, bleibt alle Mahl beym Ballete unerreicht. Der Zauber des Reitzes, die Anmuth der Bewegung, und die Wahrheit der Darstellung, wirkt einzeln mächtig auf unser Gemüth; aber das heroische Ganze bringt die Einbildungskraft nie zu Stande: selbst nicht einmahl so, wie ihr die Erzeugung des Ganzen im pastoralen Ballete gelingt. In ihm sehen wir frohe Menschen, wie sie die Operette fordert; und von dem frohen Menschen finden wir es natürlich, daß er seine Freude durch Tanz ausdrücke. Auch sind heroische Handlungen, wenn sie gehörig motivirt seyn sollen, stets von größerm Umfange, als das Ballet darzustellen verstattet. Mag der Künstler alles noch so glücklich ausdrücken, die Einbildungkraft ist doch

nicht fähig, ohne Hülfe eines Programms das Ganze zu behalten und zusammenzufassen, sobald sich der Knoten zu viele in ihm verschlingen, und sie nur mit Mühe gelösset werden können. In dem Pastoralen hingegen braucht nur eine kleine Liebesgeschichte dargestellt zu werden, und dem Künstler, der sie mit Wahrheit darzustellen weiß, wird gewiß der Beyfall des Kenners nicht entgehen.

577. Was nun endlich die Kunst der Beleuchtung (557. d) betrifft, so ergiebt sich aus der Natur der Sache folgender Unterschied. Entweder

1) wird ein Gemählde im Raume durch die Bewegung des Lichts nach und nach **verändert**: **Kunst der optischen Beleuchtung**, oder

2) wird ein Gemählde im Raume durch die Bewegung des Lichts nach und nach **erzeugt**: **Feuerwerkerkunst**.

XXIV.

(Beleuchtungskunst.)

578. Die Beleuchtung, als bloßer Zufluß von Licht betrachtet, der das Gemählde sicht-

bar macht, gehört zu dem wichtigsten Studium des Mahlers. Denn er, der dem Gesichte das geben will, von dem der Fühlsinn glauben soll, es betasten zu können, muß sich des Schattens und Lichts bedienen, um die dritte Ausmessung, die Tiefe, hervorzubringen, und muß daher wissen, mit welchem Grade von Licht er das Ganze versehen soll. Aber in diesem Sinne, wo von einer Beleuchtung die Rede ist, die dem Gemählde ein für alle Mahl gegeben wird, schlägt diese Kunst in das Fach der räumlichen Künste. In ganz anderm Verstande nehmen wir hier den Ausdruck Beleuchtung. Die Künstler haben es nähmlich wohl zu allen Zeiten gefühlt, daß sie in der Landschaft eben so weit hinter der Natur zurückbleiben müssen, als in der Geschichte. Scheint es gleich anfänglich, daß die leblose Natur sich weit williger zur Nachbildung hergebe, als die mit Leben und Willkühr begabte; scheint es daher, daß es dem Landschaftmahler weit eher gelingen müsse, ästhetische Wahrheit in seine Darstellung zu legen, als dem Historienmahler: so lehrt der Anblick einer gemahlten Landschaft dennoch das Gegentheil. Jener

Hauch des Lebens, den selbst die leblose Natur durch die stete Bewegung des Lichts erhält, mangelt allen Gemälden: sie haben nur ein beständiges Licht, und tragen die Spuren des Todes an sich. Steht gleich der Kenner wie bezaubert vor den Werken der Meister, und bewundert die Wahrheit ihres Pinsels, so dauert diese Täuschung doch nur einen Augenblick: das Licht wechselt nicht, färbt nicht den Gegenstand in jedem Momente anders — es ist todte Nachahmung, nicht lebendige Natur.

579. Daher hat es, meines Wissens, mit einiger Vollständigkeit zuerst Gabrielli versucht, selbst diesem Mangel abzuhelfen, und durch mechanische Vorrichtungen bey den sogenannten transparenten Landschaften, einen Wechsel des Lichtes hervorzubringen. Die Beleuchtung bewegt sich, färbt die Landschaft mit jedem Fortrücken anders, zaubert uns aus unserm Zimmer ins Freye, und stellt mitten in der Nacht den Sonnenaufgang, bey dunkelm Himmel den vollen Mond vor.

580. So schön dergleichen Vorstellungen sind, mit so vieler Wahrheit auch der Son-

nenaufgang nachgebildet werden kann, und so sehr unser Gemüth auch mit dem vergrößerten, steigenden Glanze des röthenden Horizonts, hier wie in der Natur durch mancherley schwärmerische Gefühle geführt wird, so sehr verschwindet dieser Zauber doch ganz, so bald die Sonne mit ihrem untersten Rande über dem Horizonte aufgegangen ist. Die Natur läßt es den Menschen fühlen, wie sehr sie seiner spotte, und wie wenig er je im Stande sey, sie ganz zu erreichen. So lange die Sonne noch nicht erschienen ist, werden wir in der Nachahmung so gut wie in der Natur durch manche Abstufungen von Gefühlen geführt. Der herzerhebende Gedanke an Auferstehung, der sich unserer bey dem ersten Grauen des neuen Tages bemeistert; die Neugierde, mit der wir die Gegenstände aus ihren schwachen Umrissen herauszuheben und zu unterscheiden suchen; und das frohe Erwarten der Kommenden, das sich in ein angenehmes Schrecken auflöset, wenn der erste Funke der Sonne die Flur vergoldet — alles dieß wirkt in der Nachahmung so gut, wo nicht stärker als in der Natur auf uns, weil diese Gefühle schneller auf einander folgen,

und sich mehr drängen. Aber kaum ist die Sonne völlig aufgegangen, als ihre Größe uns sogleich die Unwahrheit der Darstellung zeigt, und das Ganze in eine Art Carricatur verwandelt, die um so widriger wirkt, als wir, durch die vorhergegangenen Momente, etwas sehr großes zu erwarten berechtigt sind. Die Proportion, die der Künstler zwischen der Größe der Sonne und der der übrigen Gegenstände beybehalten muß; die Nothwendigkeit, in die er dadurch versetzt wird, die Sonne um vieles kleiner zu machen, als sie uns in der Natur erscheint, zwingt jedem die Frage ab: wo müssen wir wohl stehen, um die Sonne so verkleinert zu sehen? Und da es auf der Erde wenigstens keinen solchen Standpunct giebt, fällt ihre Größe gegen das Normalmäßige der übrigen Gegenstände viel zu klein aus, und bringt uns den Begriff der Carricatur bey.

581. Das nähmliche gilt, im Ganzen genommen, auch von den Mondscenen, und der wahre geschmackvolle Künstler wird den Mond so wenig wie die Sonne ganz über dem Horizont zeigen. Aber doch hat es mit dem

Monde eine andere Bewandniß, die uns seinen Anblick nicht ganz so unerträglich macht. Wenn der Ton der Beleuchtung bey Mondscenen richtig getroffen seyn soll, darf er nicht so hell ausfallen, dürfen von der andern Seite die Gegenstände keine solche scharfe Umrisse haben, daß wir sie genau erkennen, und von einander unterscheiden. Daher sind wir gar nicht so recht im Stande, eine solche bestimmte Vergleichung zwischen ihrer und des Mondes Größe anzustellen, die dem Vergnügen merklichen Abbruch thäte. Doch besser ist besser, und meiner Einsicht nach verfährt der Künstler gerathener, der weder Sonne noch Mond weiter als bis zum ersten Rande über den Horizont aufführt.

582. So wie aber die Bewegung des Lichts in den optischen Beleuchtungen nur einen Wechsel in dem Gemählde hervorbringt, so erzeugt sie in der Feuerwerkerkunst das Gemählde selbst. Ist der Künstler ein guter Zeichner, besitzt er Genie genug, um sich das Bild vorzustellen, das aus seinen Feuerrädern nach und nach hervorbrechen wird, läßt er sich mehr auf architektonische Darstellungen, als auf Natur-

scenen ein, und versteht er es, seinem Gegenstande, sowohl durch das gefärbte Licht, als durch das Brillantfeuer gehörige Farben und wahre Beleuchtung zu geben; so kann uns ein solches Schauspiel nicht nur als etwas Schönes, der Form wegen, gefallen, sondern uns auch in manche Gefühle versetzen. Die Stille des Abends begünstigt sein Unternehmen; der Mond ist im ersten Viertel, und beleuchtet nur schwach die Gegend. Erhöhet durch den Einfluß der heitern Luft, durch das Schweigen der Elemente, lauscht die Einbildungskraft mit bangem Erwarten auf die Erscheinung, die sich ihr darbiethen soll. Plötzlich wird sie durch das Auflodern unzähliger Schwärmer unterbrochen, die in der Luft zerstieben, und prasselnd in einem Feuerregen herabfallen. Nun glänzt dort, in unabsehbarer Ferne, der Held, verklärt in dem Tempel der Unsterblichkeit. Sie will hineilen, und zu seinen Trophäen auch ihre Bewunderung hinlegen. Aber das Ganze erlischt, verschwindet wie ein Traumgesicht, und sanft gerührt steht das Bild der Vergänglichkeit vor ihr.

583. Freylich wissen die wenigsten Feuer-

werker aus ihrer Kunst den rechten Vortheil zu ziehen. Es ist ihnen mehr darum zu thun, durch eine Menge Racketen und Schwärmer, und durch die Vorstellung von Schlachten und Belagerungen recht viel Lärm zu machen, als etwas zu erzeugen, das auf die Empfindung wirken könnte. Aber der Kunstrichter sieht auf das was eine Kunst seyn könnte und sollte, nicht was sie ist.

Verbesserungen.

Seite 23	Zeile 9 v. u.	jenen	lies jenem
— 39	— 8	Oberfläche	— Oberflächen
— 66	— 5	verkehrten	— umgekehrten
— 82	— 12	den	— dem
— 131	— 2 v. u.	gewöhnlicher	l. gewöhnlich
— 198	— 13	der	l. denen
— 208	— 9	Vergrößerung	l. Vergrößerungen
— 243	— 9 v. u.	Gesichten	l. Gesichtern
— 261	— 1 v. u.	n	l. den
— 298	— 5 v. u.	ie	l. die
— 335	— 1	fehlt das Wort wie	
— 398	— 7	anschauliche	l. anschaulich.
— 435	— 1 v. u.	ls	l. als.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Bendavid, Lazarus,

Versuch einer Geschmackslehre Mit doppeltem Register

Berlin 1799

L.eleg.g. 41 n
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10811849-2
VD18 10206396